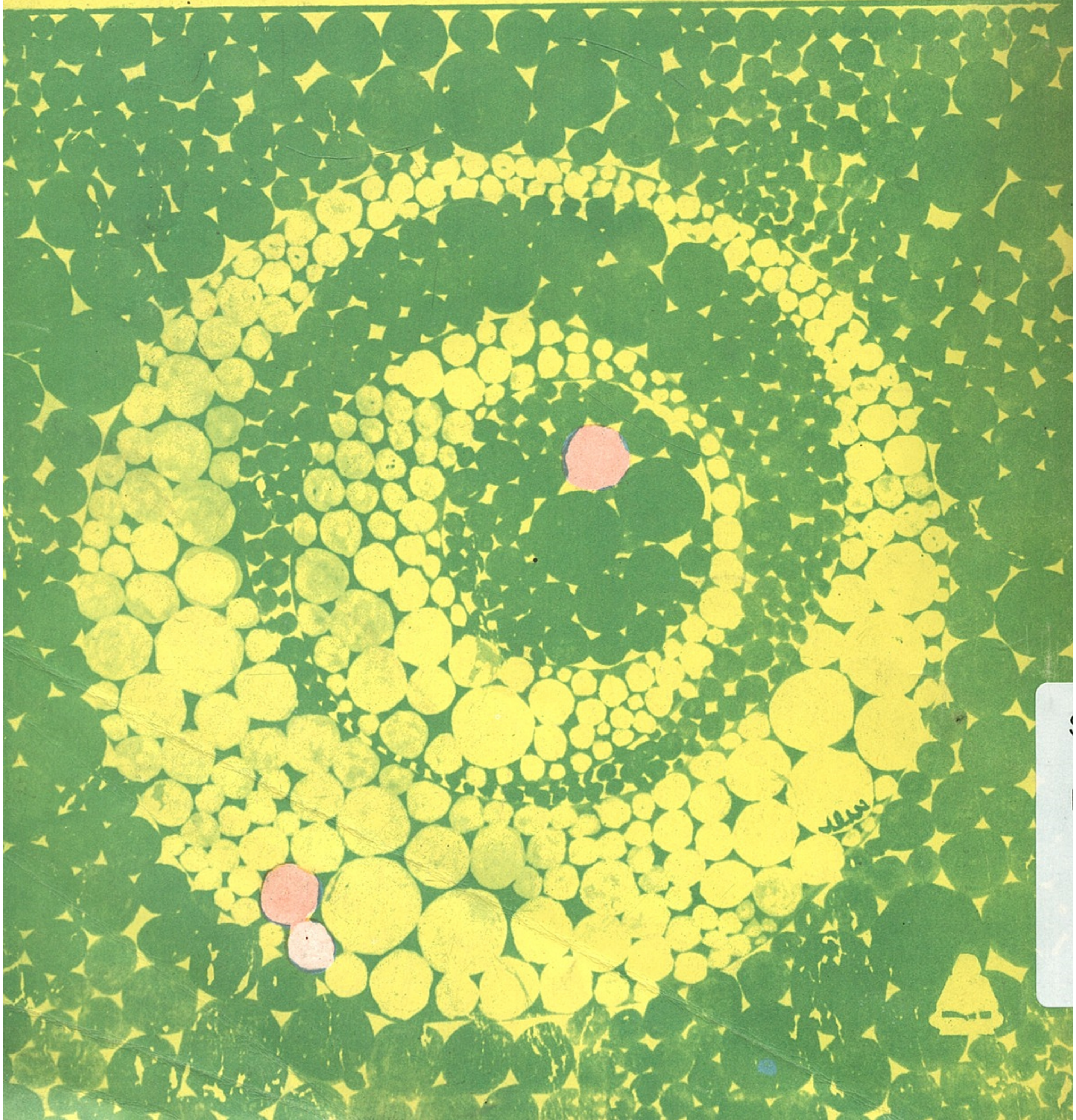
موسوعة الفكر الأدبى

الجزء الثانى

د. نبيل راغب



موسوعة الفكر الأدبى

الجزء الثانى

د. نبيل راغب

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٨

الإخراج الفني وتصميم الغلاف

سعد الدين الشريف

مقدمة الجزء الثانى

فى هذا الجزء الثانى والأخير من « موسوعة الفكر الأدبى » نـواصل تحليل المضامين الفكرية الرئيسية التى جسدها الأدب العالمى عبر مسيرته الطويلة فنتعرض مرة أخرى لخمسة وعشرين مضمونا ، بحيث تغطى هذه الموسوعة خمسين مضمونا ، تشكل فيما بينها النبع الفكرى الفياض الذى نهل منه الأدب الانسانى الراقى بطول عصوره المتتابعة ، وباختلاف بقاعه التى تغطى الأرض . وقد أثبت الجزء الأول من الموسوعة أنه من الصعب بل من المستحيل أن نجد عملا أدبيا له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمى ، لا يحمل فى طياته مضمونا فكريا يشكل العمود الفقرى لبنائه العضوى . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأى معنى محدد أو مضمون فكـرى فى أعمالهم ، وجـدنا أن اهتمـامهم المحموم بالشكل الفنى هو فى حد ذاته موقف فكرى من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة فى عصرهم . أى أنهم يثيرون قضية فكرية من خلال تجاربهم فى مجال التشكيل والتجريد . كذلك فإن ما يسمى بالأدب البورنوجرافى الرخيص ، والذى يتعامل مع الغرائز الحيوانية داخل الانسان ، هذا الأدب يحمل فى طياته فكرا وان كان تافها أو سطحيا أو فاسدا .

وقد اتضح فى الجزء الأول أن الفكر الأدبى ، على تعدد أشكاله وأنواعه ، يشكل نسيجا عضويا متناغما هو بمثابة قضية الانسان على هذه الأرض أو فى هذا الكون . ولذلك أصبحت الأرض مثلا أو الكون أو المستقبل أو الواقع أو الماضى أو الحرية أو الأسرة أو الاغتراب أو الخلود أو العدالة أو الشرف أو الحرب . . . الخ من أهم مضامين الفكر الأدبى من الإغريق حتى الآن . وهى كلها تيارات فكرية تنبع وتصب فى بعضها بعضا حاملة فى طياتها ديناميكية متجددة تزود الأديب الناضج الواعى بدفعات متتابعة وقدرات على تطوير أفكاره وأدواته سواء على مستوى المضمون الفكرى أو الشكل الفنى بحكم استحالة الفصل بين المضمون والشكل ؛ ذلك أن الفكر الانسانى والأدب العالمى وجهان لعملة واحـدة : عملة الحياة الأفضل والانسان الأرقى .

وكما لاحظنا فى الجزء الأول فإن عملية البحث عن المفكر أو الفيلسوف داخل الاديب عملية ممتعة فى حد ذاتها . فهى تصل بنا إلى منابع الإبداع عنده ثم تعود بنا أدراجها لنتتبع مراحل تطور الفكرة وتجسدها فى عناصر العمل الأدبى المتفاعلة والمتداخلة إلى أن يخرج العمل إلى النور بشخصيته المتميزة . والدليل على خصوبة الفكر الانسانى أن الفكرة الواحدة التى يتناولها أكثر من أديب فى أكثر من عصر ، هذه الفكرة لا تصيب أعمال هؤلاء الأدباء بالتكرار أو التحجر ، ذلك أنها بمثابة المادة الخام القابلة للتشكيل الجديد طبقا لنظرة الأديب وروح عصره ، وبذلك تتحول إلى شىء جديد وكيان عضوى مستقل بذاته تماما .

وقد يبدأ الأديب عمله بدافع من احساس خفى أو فكرة غامضة صادرة عن احتكاكه بالواقع أو منطلقة من أعماق عقله الباطن لتسيطر على فكره ووجدانه ، ولا يستريح من وطأتها إلا عندما ينهمك فى اخراجها إلى حيز الوجود الملموس . عندئذ يسيطر العقل الواعى داخله على دقة الأمور ويحول الإحساس الخفى أو الفكرة الغامضة إلى مضمون فكرى شامل على المستوى الانسانى العام وذلك من خلال المواقف والأحداث والشخصيات والحوار والخلفية الوصفية . . . الخ من أدوات التعبير الأدبى . وكلما تبلور المضمون الفكرى فى ذهن الأديب ، كان عمله الفنى ناضجا ، وموقفه من عصره واعيا شاملا ، ولهذا السبب فإن من وظائف الأدب مساعدة الانسان على التعرف على ذاته وكيانه .

لكن هذا لا يعنى أن القضية الفكرية هى الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ إلى أدوات الفنان وأساليبه . فالقضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفنى ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد ، ويستحيل الفصل بينها وبين العمل الفنى . فمثلا وجدنا فى الجزء الأول من هذه الموسوعة أن قضية « العدالة » كانت مثار اهتمام كثيرين من الأدباء منذ عصر الإغريق عندما كتبوا ملاحمهم ومآسيهم ، حتى أعمال الغضب والعبث فى الربع الأخير من القرن العشرين . وعلى الرغم من أن جوهر الفكرة واحد فإنها عند سوفوكليس تختلف تماما عنها عند يوربيدس برغم انتماء الاثنين إلى تقاليد أدبية متشابهة . فما بالك بالاختلاف بينهما وبين أدباء عالجوا الفكرة نفسها من أمثال شكسبير أو تولستوى أو راسين أو هاردى أو دوستيويفسكى أو بروست أو غيرهم من الأدباء الذين تفصل بينهم قرون طويلة وحضارات مختلفة . إنهم كلهم أبناء بررة للعصور التى وجدوا فيها سواء شاءوا أو أبوا . ونظراً لاختلاف مظاهر الحياة من عصر لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، فانه من الطبيعى أن نتوقع لنظرة هؤلاء الأدباء إلى فكر عصرهم أن تكون مختلفة فيما بينهم بالقدر نفسه .

وقد سعت هذه الموسوعة من خلال فصولها الخمسين إلى تأكيد هذه الخصوبة المتجددة التى ميزت الفكر الانسانى والتى جنبت الأدب العالمى الدخول فى طرق مسدودة وحلقات مفرغة ؛ ذلك أن الحياة تتطور باستمرار ولا تتوقف عند نقطة بعينها ، ومن خلال تفاعل الأديب مع مراحل التطور تنتج لدينا أعمال جديدة . ومهما قال النقاد عن الأزمات التى دخل فيها الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة ، فإنهم لا يعنون بذلك أن واحدا من هذه الأنواع الأدبية قد بلغ مرحلة النهاية ، بل غالبا ما يعنون أن اتجاها أدبيا محددا داخل أحد هذه الأنواع قد أستهلك أكثر من اللازم وآن الأوان للأدباء أن يجددوا من نظرتهم الفكرية وأدواتهم الفنية حتى لا يسبقهم موكب الحياة الذى لا ينتظر أحدا . كذلك فإن الأدب بطبيعته المتجددة الخلاقة قادر على ابتكار أنواع جديدة فى المستقبل كما ابتكر من قبل الرواية والقصة القصيرة على سبيل المثال .

لذلك اتضح لنا فى الجزء الأول من الموسوعة أن « التطور » ــ الذى كان أحد فصوله ــ لا يقتصر على المضمون الفكرى فحسب ، بل يعمل على صياغة الشكل الفنى ، أى أن التطور جزء عضوى وعنصر فعال فى طبيعة الفكر الأدبى ذاته . فمن ناحية الشكل الفنى لابد للعمل الأدبى أن يتطور بحيث يصل فى نهايته إلى نتيجة جديدة تماما برغم أنها امتداد حى لمقدمات قديمة . فالعمل الأدبى الذى يعجز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به . ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية ــ مثلا ــ لابد أن تتطور بطريقة أو بأخرى وإلا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامى للعمل . قد يكون العمل الأدبى زاخرا ببعض الأنماط المأسوية أو الكوميدية لكنها تظل شخصيات ثانوية أو مساعدة فى مواجهة الشخصيات الرئيسية المتطورة . ذلك أن التطور هو العنصر الديناميكى والعضوى الذى يجعل العمل الفنى ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى .

كذلك اتضح لنا من ناحية المضمون الفكرى أن التطور كان موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنسانى . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذه الفكرة تتميز بالعفوية والتلقائية التى لا تعتمد على نظرة علمية محددة . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها فلم يظهر بأسلوب محدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذى يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص فى تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فإن النمو المتدرج يؤدى إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها كتطور الأفكار والأخلاق والعادات .

وقد انطبق هذا المنهج على كل قضايا الفكر الأدبى التى شكلت فصول هذه الموسوعة ، والتى تتبعناها وهى تتطور تطورا تدريجيا أو ثوريا ماراً بمراحل مختلفة لكنها ضمن سلسلة

متتابعة . وفى كل مرحلة كان الأديب يجد إلهاما بأدوات جديدة وأشكال مستحدثة . أى أن تطور قضايا الفكر الأدبى كان مواكبا تماما لتطور الأشكال الفنية . فالأديب لا يمكن أن يفكر فى شكله الفنى فى فراغ مطلق بل لابد أن يتقمص هذا الشكل رؤ ية فكرية ملموسة . ومهمابالغ الأدباء فى التجريد والغموض والتعمية ، فلابد أن هناك رؤ ية فكرية كامنة فى الأعماق تحدد موقفهم من عصرهم . وحتى الأديب الذى يرفض أن يكون له موقف محدد من روح عصره ، هو فى الواقع صاحب موقف متطرف جدا لدرجة أنه يرفض العصر كله ، لكنه موقف محدد على أية حال .

من هنا كانت العلاقة العضوية بين الفكر والفلسفة من ناحية وبين الأدب والفن من ناحية أخرى . فهناك من الفلاسفة من مارس الإبداع الأدبى ، ومن لم يمارسه منهم كانت له نظريات ونظرات فى اتجاهات الأدب والنقد .

كذلك ينـدر أن نجد أديبـا ناضجـا واعيا بعصـره ومجتمعه لم يـطلع على انجـازات الفلاسفة والمفكرين بل والعلماء ، أو لم يستفد منها فى تزويد فنه بأفكار جديدة حية ، قد توحى اليه بأدوات وأشكال فنية لم تكن لتطرأ على باله من قبل .

ومن الطبيعى إذا تكلمنا عن الفكر والفسلفة فإننا نعنى أيضا العلوم بمختلف أنواعها ومناهجها . فمن السهل تتبع اكتشافاتهـا ونظريـاتها فى تيـارات الفكر الأدبى واتجـاهاتـه المختلفة ، فهى تفتح أمـامها من الأبـواب ما يمهـد لها السبيـل نحو مـزيد من الأصـالة والتجديد . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ . ومن يقلع من منابع الفكر الأدبى ، سيجد نفسه مبحرا صوب كل آفاق المعرفة فى عنـاصرهـا المختلفة من فلسفـات وفنون وعلوم وآداب بصفتها نسيجا حيا مترابطا يبلور قضية الانسان ومعنى وجوده فى هذا الكون .

وهى القضية الكبرى التى كانت الدافع الأساسى وراء تأليف هذه الموسوعة ، حتى يمكن للقارىء العربى أن يتتبع اتجاهات الفكر الأدبى ابتداء من « كتاب الموتى » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . إنها رحلة تمتد آلاف السنين ، لكن القارىء لن يضل طريقه لأن هذه القرون الطويلة لم تكن سوى تفريعات وروافد من هذه الاتجـاهات والتيـارات الأساسية ، والتى لا يزال الأدب العالمى يسعى إلى المزيد من تحديدها وبلورتها بهدف ادراك الانسان لحقيقة ذاته بقدر الإمكان .

١٩ فبراير ١٩٨٦ — د. نبيل راغب

١ - الأحـــلام

كانت الأحلام ومازالت مادة خصبة قامت عليها مضامين أدبية كثيرة ، بل إنها تعدت مرحلة المضمون الفكرى إلى الشكل الفنى بحيث تأخذ القصيدة أو المسرحية أو الرواية شكل الحلم بكل تداعى الأفكار والخواطر والصور والرموز . بل إن المدرسة السيريالية فى الأدب التى ازدهرت فى أوائل القرن الحالى قد اعتمدت أساسا على الأحلام ودلالاتها السيكولوجية كمادة لأعمالها الأدبية . وكان هذا الاتجاه امتدادا لميل الأدباء القديم إلى تصوير أحلام اليقظة والرؤى والخواطر التى تهبط على الانسان فى المنام .

فقد وجد الرومانسيون فى الأحلام مصدرا للالهام الشعرى ، بل ان بعضهم اعتبر الحلم قصيدة فى حد ذاته ، فى حين لجأ السيرياليون إلى العقاقير المخدرة كوسيلة فورية للبحث عن الرغبات الانسانية الدفينة ، فهم يعتقدون أن الطبيعة البشرية لا تكشف عن نفسها إلا فى حالات الهلوسة والهيستريا وجنون العظمة وغير ذلك من الحالات التى يسود فيها العقل الباطن على العقل الواعى .

ويخبرنا الشاعر الرومانسى الكبير كولريدج بأن قصيدته « قبلة خان » لم تكن سوى حلم رآه ، ولذلك لم تتم لأن الحلم ، لم يتم قبل استيقاظه . ويبدو أن التجربة كانت من الاثارة بحيث دفعت ناقدا مثل جون لفنجستون لويز إلى تأليف كتاب « الطريق إلى اكساندو » الذى أجهد فيه نفسه ليكتشف المصادر التى جعلت كولريدج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : « قبلة خان » و« الملاح العجوز » . كان لويز يؤمن بأن الحلم انعكاس لتجارب وقراءات كولريدج ولذلك فتش فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريدج الصور أو الرموز الموجودة فى هاتين القصيدتين ؛ مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريدج ليست معروفة .

لكن مع انحسار موجة الرومانسية برزت اعتراضات عديدة ضد هذا الاتجاه . فنجد الشاعر الفرنسى مالارميه يصور الشعر على أنه الحديقة المنسقة الجميلة التى لا تحمل أية لمسات للفوضى التى يحتوى عليها الحلم . إنه ـ فى نظره ـ عدو للمسئولية الواعية للشاعر وللشحنة الشعرية التى يجب أن تتخلص من كل الاضطراب والتشويش المرتبط بالأحلام . كذلك أعلن الناقد المعاصر روجر فراى بكل وضوح أنه لا يوجد عنصر مضاد للقيمة الجمالية الضرورية للأدب مثل الحلم .

لكن مفكراً أمريكيا مثل ثورو نظر إلى الحلم نظرة ملؤها الانبهار بل التقديس . فهو يعتقد أن الحلم ليس مصدرا للوحى والإلهام فحسب بل أنه دافع للعمل والانجاز ، ومضىء للمسار الذى يتحتم على الانسان أن يسلكه . فأحلامنا ــ فى نظر ثورو ــ هى أصدق الحقائق الملموسة فى حياتنا . يقترب هذا المفهوم من اكتشافات فرويد فى مجال علم النفس ، والتى أوضحت أن الأحلام لا تنتمى إلى عالم المثال والفكر بقدر ما تصدر عن دنيا الحقيقة والواقع . فالأحلام هى وجبات طهوناها لأنفسنا على أية صورة نشتهى ، فماذا يكون مصير الانسان إذا لم تكن فى حياته أحلام ؟ سواء أكانت أحلام اليقظة أو أحلام النوم . فكم من عاشق روى ظمأه فى أطياف الحلم ، وكم من مغلوب على أمره فى الحياة الواقعة كان نصيبه فى أحلامه دور الغالب الظافر . إن الحياة تصبح صحراء قاحلة قاتلة إذا لم تتخللها واحات الحلم والوهم . والفن ليس الا وسائل يلوذ بها الانسان إلى صور من أحلامه ليصحح بها ما يفسد الحياة الواقعة .

ويتحتم وجود صلة عضوية بين الحلم والحقيقة أو بين الوهم والواقع ، وإلا وقع الانسان بين شقى الرحى ، واصيب بانفصام الشخصية . ففى رواية « مدام بوفارى » للروائى الفرنسى فلوبير تتميز شخصية البطلة ايما بوفارى باتساع الهوة بين أوهامها وأحلامها من جهة ووقائع الدنيا من جهة أخرى . ولقد أجاد فلوبير تصوير هذا الجانب ، إجادة جعلت مجرد الاشارة إلى « مدام بوفارى » يكفى للدلالة على الهوة العميقة التى تقع بين أوهام الحالم وحقائق الواقع . فلم تستطع مواجهة واقع حياتها معظم أحيانها ، كما لم تستطع أن تخصص حينا تسرح فيه بأحلامها وأوهامها .

ومن الواضح أن فرويد أثر تأثيرا عميقا فى مفهوم الأدباء والفنانين للحلم . فالأحلام تجسد ــ بطريقة أو بأخرى ــ رغباتنا أو مخاوفنا . وأثرها لايبدو فى المنام فحسب بل يمتد ليشمل لحظات من اليقظة أيضا . تبدو هذه اللحظات فى فلتات اللسان . وتحاول أحيانا أن تتوارى وراء اللعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل الفنية التى برع الأدباء والفنانون فى استخدامها فى تصوير الجوانب الخفية لشخصياتهم . وكان الفن وما يزال فى نظر الكثيرين ، حلم يقظة جيلا يهرب فيه الانسان من ضغوط حياته ومواقفها المثيرة للتوتر والخوف . كذلك يحقق الانسان فى الفن ما يعجز عن تحقيقه فى الواقع ، ويهذب من خلاله رغباته وتطلعاته التى لا يستريح لها . انه الوسيلة المثلى التى تساعد الانسان على الاستمتاع بالتناغم الذى لا تمنحه اياه حياته الواقعية .

وعلى الرغم من أن نظرية فرويد فى تفسير الأحلام قد هوجمت من مفكرين كثيرين من أمثال رينانو فى كتابه « سيكولوجية التفكير المنطقى » ١٩٢٣ وم . ر . كوهن فى كتابه « المنطق والطبيعة » ١٩٣١ ، فان آثارها فى مجال الأدب والفن تزايدت مع الأيام ، وخاصة

فى تركيزها على الجانب الجنسى فى حياة الانسان . وهو الجانب الذى برز فى تأثيره على معظم الشخصيات فى الأدب العالمى الحديث ، ومن ثم على المضمون الفكرى لهذه الأعمال .

أما من ناحية الشكل الفنى فقد وجد بعض الأدباء فى الحلم منهجا لبناء أعمالهم وتطورها . وهو الاتجاه الذى برز فى الأدب الأوروبى نتيجة لتأثير ماكروبيوس الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى ، والذى كتب تحليلاً وتعليقا على آراء الفيلسوف الرومانى شيشيرون فيما يتصل بالأحلام ، وكانت الرؤ يا فى ذلك الوقت متصلة دائما بالعقيدة الدينية وهذا ما يتضح فى بعض أعمال جيوفرى تشوسر ــ الملقب بأبى الأدب الانجليزى ــ الذى كان أول من ربط بين الحلم البشرى والرؤ يا الدينية بحكم ارتباط الأدب بالدين منذ العصور الوسطى . وكانت الأسطورة الشعبية « حكاية الزهرة » (١٢٣٧ - ١٢٧٧) بكل ما تحمله من اشارات إلى ماكروبيوس ، وصور لأحلام العشاق الصغار فى الربيع ، قد ساعدت على انتشار هذا الاتجاه الذى دفع بتشوسر إلى ترجمتها بالاضافة إلى أساطير أخرى تعتمد على الرؤ ى الدينية مثل « منزل الشهرة » و« حلم الدوقة » و« أسطورة النسوة الطيبات » ، و« مجلس الأشرار » و« لانجلاند » . كما ألف تشوسر بنفسه قصيدة روائية طويلة بعنوان « رؤ يا فلاح المحراث » .

وهذه الأعمال الشعرية والروائية فى الوقت نفسه تجسد الحلم الذى يمر به البطل على أنه الطريق التى يشقها كى يبلغ مرحلة الخلاص والغفران . وهذه الفكرة رسخت فى الأدب العالمى بعد تشوسر لدرجة أنها تحولت إلى اتجاه أدبى معترف به بصرف النظر عن الأغراض الدينية التى قصد بها . ففى قصيدة للشاعر الانجليزى ادموند سبنسر بعنوان « دافيندا » تتحرك الشخصيات كأطياف الحلم وترتفع إلى آفاق نورانية لا تمت إلى عالمنا المادى بصلة .

واستمر هذا الاتجاه فى الأدب الانجليزى حتى بلغ قمة أخرى له تمثلت فى قصيدة لورد تينسون المعروفة باسم « حلم النسوة الفاتنات » وفيها يتخذ من مادة الحلم مضمونا أثيريا يستغرق القارىء فى عوالم أخرى لها قوانينها وحياتها الخاصة بها . ولكن تينسون لم يستخدم الحلم كمجرد سياحة فى عالم خيالى ولكنه يوظفه هذه المرة لالقاء ضوء جديد على العالم الواقعى الذى يعيش فيه .

وعندما بدأ فن الرواية فى التبلور تسللت اليه الأحلام ، وسرعان ما اتخذ منها الروائيون دافعا يكمن وراء سلوك أبطالهم ، بل إن بعض الروايات تحول إلى حلم طويل مثل رواية « أليس فى بلاد العجائب » للويس كارول . ولكن لم يقتصر دور الأحلام فى الأدب على خلق عالم خيالى مثالى للهروب من أدران هذا العالم ، ولكنها توغلت فى ميدان النقد الاجتماعى عن طريق المقارنة بين عالمنا كما نحياه ، وبين عالم المستقبل كما يجب أن نحياه . ولذلك ارتبط مفهوم الأحلام باتجاه هروبى وآخر بناء .

فالاتجاه الهروبى يجنح إلى الخيال المسرف ، ويخلق عالما كله أوهام جميلة ، وبشرا يقتربون فى صفاتهم من الملائكة . والكاتب لا يهتم إلا باثارة خيال القارىء ومنحه فرصة جميلة كى يقضى وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله . ولا يهم أنه سيعود إلى هذا الواقع ان عاجلا أو آجلا ، ولكن المهم أنه تمكن من منحه بعض السويعات كى يريح أعصابه المنهكة . فالرواية فى هذه الحالة حلم جميل لابد أن يستيقظ منه القارىء فى النهاية .

وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارىء . يقول بعضهم إن القارىء ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب نتيجة للراحة النفسية التى مرت بها أعصابه ، ويتخذون من رواية « رحلة الحاج » للروائى الانجليزى جون بانيان نموذجا لهذا الاتجاه بكل ما يحمله من تسابيح صوفية ، وابتهالات روحية ، ورؤ ى نورانية . ويقول البعض الآخر من النقاد وعلماء النفس إن العكس هو الذى يحدث تماما ، ذلك أن القارىء بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى عاشه مع أبطال الرواية ، ومن المتوقع أن نقمته على أحوال حياته ستشتد ، وربما تحول سخطه إلى رفض كامل للعصر والمجتمع .

ولكن يبدو أن الأثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارىء إلى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف اختلاف بصمات الأصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة .

ومن أشهر الروايات التى تتخذ من الأحلام مادتها رواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » للروائى الانجليزى بالوار ليتون ورواية « النظر إلى الخلف » للأمريكى ادوارد بيلامى ، وفيها يقفز البطل من عام ١٨٨٧ إلى عام ٢٠٠٠ ، إذ يستيقظ ذلك الشاب من بوسطون ذات صباح فيجد نفسه فى عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة . والرواية كلهاسرد لهذا الحلم المستقبلى الجميل .

واستمرت الأحلام كمضمون روائى حتى القرن العشرين ، ولكن تنوعت وظائفها ومفاهيمها وخاصة بعد اكتشافات علم النفس التى تفتحت لها طاقات واسعة بصدور كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد . ولم تقتصر الرواية على الأحلام الوردية السعيدة بل تناولت أيضا الكوابيس المخيفة الزاخرة بالأشباح والمخلوقات القادمة من عالم جهنمى ، والعناصر السيكولوجية التى تنهض عليها رواية الكابوس هى : الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس لاقلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها إلى جحيم مقيم . وهذا ينطبق على ما عرف باسم « الرواية القوطية » التى بدأ تقاليدها فى عام ١٧٦٤ الأديب الانجليزى هوراس والبول حين بدأ فى

تسجيل ما استطاع أن يتذكره من حلم حلمه فى الليلة السابقة . لقد حلم أنه كان يسير فى أحد الحصون القوطية التى اشتهرت بها العصور الوسطى . وعندما نظر إلى اعلى رأى يدا عملاقة متدثرة بدرع حربى فوق درجات سلم هائل . وانهمك والبول فى متابعة تسجيل حلمه الذى اتخذ شكلا روائيا ، وفى أقل من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو » التى قوبلت من القراء بحماس منقطع النظير .

ويقول النقاد إن هذه الروايات لا ترضى إلا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التى تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة ، أما الذين يملكون من النضج العقلى قدرا كافيا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل التسلية وتزجية وقت الفراغ . ومن الروائيين الذين اشتهروا بهذا المفهوم الكابوسى مسز شيللى - زوجة الشاعر الانجليزى المشهور - التى ابتكرت شخصية فرانكنشتاين ، العالم المرعب الذى اخترع شخصية خرافية مدمرة كى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم .

ولهذه الروايات على القارىء مجرد تأثير سطحى يتمثل فى الخوف المؤقت لأن القارىء لا يمكن أن يتعامل مع شخصية مثل هذه لا تنتمى إلى عالمه بصلة بل قادمة من عالم الكوابيس كى تبث الرعب والاحساس بالموت والتحلل . ولذلك لم تدخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت . ولعل هذا الاتجاه كان وراء رفض الأدباء الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لاستخدام الحلم مضمونا لأعمالهم . فقد سمى القرن السابع عشر بعصر العقل ، والثامن عشر بعصر التنوير . فكيف للعقل والتنوير أن يمتزجا بالأحلام والأوهام ؟! ومع ذلك يرى شاعر كبير مثل بودلير أن الحلم هو أصدق صورة للانسان . وهو يقسم الأحلام إلى نوع يزخر بالتفاصيل الواقعية للحياة اليومية والتى سجلت نفسها على لوحة الذاكرة عند الانسان ، وهو الحلم الطبيعى الذى يجسد الوجدان الحقيقى للانسان . أما النوع الآخر فيتمثل فى الحلم الذى لا يمت إلى واقع الانسان بصلة . إنه خليط من أصناف الأحلام والكوابيس والأوهام ، ونظرا لتعقيده وصعوبة فهمه وتفسيره يسميه بودلير « الحلم الهيروغليفى » . ذلك أنه يتصل بالجانب فوق الواقعى أو فوق الطبيعى من حياة الانسان . وقد أثر هذا الاتجاه فى قصائد بودلير بطبيعة الحال ، فهى تتراوح أحيانا بين الأحلام الوردية والكوابيس المفزعة .

ويقترب الشاعر الفرنسى جيراردى نيرفال كثيرا من مفهوم بودلير للحلم . فهو يرى فيه حياة ثانية يعيشها الانسان فى خط متواز مع حياته الواقعية ، ويشعر بالرجفة تنتابه عندما ينفذ من الأبواب العاجية التى تفصل بين عالم الانسان المادى وعالم الأحلام الروحانى . إن اللحظات الأولى من النوم صورة للموت عندما يسرى الخمود فى فكر الانسان ، ولا يمكن

تحديد اللحظة التى تنتقل فيها الذات الانسانية من الوجود المادى إلى الوجود الروحانى . إن الحلم - فى نظر دى نيرفال - عالم غامض يقع تحت الأرض ومع ذلك يغمره النور شيئا فشيئا بحيث يرى الحالم الوجوه الشاحبة القادمة من العالم الآخر وسط الظلال والظلام .

ويبدو أن دى نيرفال كان متأثرا إلى حد كبير بالشاعر والمسرحى الأسبانى كالديرون دى لاباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) فى مسرحيته الشهيرة « انما الحياة حلم » التى يقول فيها :

« ما هى الحياة ؟ جنون وعصب ؟
ما تلك الحياة ؟ أتكون وهما ؟
أتكون ظلا ، أو حديث خرافة ؟
حيث أعظم النعم فى حقيقتها شىء قليل
وكل الحياة ما هى الا حلم
والأحلام أحلام » .

وهى الأبيات التى يلقيها بطل المسرحية عندما يستيقظ من نومه المخدر ، والتى أصبحت تجرى على الألسن مجرى الأمثال ، وخاصة البيتان الأخيران .

ولعل شاعر الانجليزية الأكبر شكسبير كان من الكتاب المسرحيين الذين استخدموا الأحلام فى تلقائية باهرة وعفوية خصبة كى يثبت أن الكون كله وحدة متكاملة مهما احتوى داخله من الصراعات والتناقضات ، لدرجة أنه أحال احدى مسرحياته الى حلم قائم بذاته وهى « حلم منتصف ليلة صيف » . وقد لا يكون شكسبير واعيا بقواعد علم النفس ومقاييسه التى لم يعرفها عصره ، الا أنه يتبع نفس تكنيك الحلم بكل ما يحمله من جو أثيرى وأطياف سارية . ولعل حديث بوتوم فى المسرحية يوضح لنا الاستخدامات الفنية للحلم فى مسرح شكسبير بصفة عامة . يقول بوتوم فى المنظر الأول من الفصل الرابع :

« لقد حلمت حلما يفوق كل ما تعارف عليه البشر من أحلام . ولذلك لا يمكن أن نطلق عليه الا أنه « حلم بوتوم » . فهو فريد فى نوعه لأنه ليس له نهاية ولا قاع . وسأتغنى به فى نهاية المسرحية أمام الدوق » .

وقد وجد شكسبير فى الحلم امكانات خصبة للايحاء بدلالات قد يصعب على الموقف الواقعى الايحاء بها . ففى مسرحية « العاصفة » يقول كاليبان فى المنظر الثانى من الفصل الثالث :

« عندما استغرقنى الحلم
انداحت السحب وتفتحت السماء عن كنوز متلألئة
على وشك أن تتساقط فوقى

عندئذ استيقظت وتمنيت أن أغيب ثانية فى الحلم . . . »

ويرى شكسبير فى الحلم معادلا موضوعيا للحياة نفسها . يقول بروسبيرو فى مسرحية « العاصفة » إنه إذا كان الحلم يبدأ بعد النوم وينتهى قبله ، فان الحياة تبدأ بعد العدم وتنتهى قبله . فالحلم لا يقتصر عند شكسبير على نواحى الحياة المشرقة بل يتوغل أيضا فى عالم الكوابيس وخاصة فى مآسيه من أمثال « يوليوس قيصر » ، و « هنرى الرابع » ، و « ريتشارد الثالث » ، و « روميو وجوليت » ، و « ماكبث » ، و « هاملت » ، و « عطيل » . وغالبا ما كان الحلم تعبيرا عن قمة المأساة التى يصل إليها البطل كنوع من التنفيس عن البركان الذى أوشك أن ينفجر كى يقضى عليه قضاء مبرما فى نهاية المسرحية .

ولم يحدث أن برز فى الأدب العالمى بعد شكسبير كاتب استخدم الأحلام بهذا التنويع مثله . ولكن مع اكتشافات علم النفس فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى حاول بعض كتاب المسرح ولوج عالم الأحلام الذى يجسد هواجس العقل الباطن عند الانسان . ولذلك كانت الأحلام أقرب إلى كوابيس وهلوسة الغيبوبة منها إلى العالم المثالى الرومانسى الذى جسده شكسبير فى أحلام شخصياته وهواجسها . ففى عام ١٩٠١ كتب الأديب السويدى أوجست سترندبرج مسرحية « الحلم » التى تعد قمة انجازه الشعرى ، والتى جسد فيها الوجود غير الواقعى للانسان من خلال موجات العاطفة المتدفقة فى مسرحه التعبيرى . وكانت لمسة الحزن الدفين المميزة لها ، ذات ألوان وظلال قادمة من غموض الشرق . أما النغمة التى تكررت فى المسرحية فكانت زاخرة بالرثاء للجنس البشرى الذى لم يعرف طريق الخلاص بعد .

وامتد الاتجاه نفسه - وان كان بتنويعات مختلفة - فى مسرحية ج . م . بارى « قبلة لسندريلا » عام ١٩١٦ ، ومسرحية كوفمان وكونللى « شحاذ على ظهر حصان » عام ١٩٢٤ . أما فى مسرحية « الزيارة المدهشة » التى كتبها هـ . ج . ويلز بالاشتراك مع سانت جون ايرفين عام ١٩٢١ ، فتبدأ وتختتم بالحلم كنوع من الانطلاق من العالم المادى المحدود إلى آفاق عالم ما وراء الطبيعة أو ما فوق الطبيعة . ولكن الحلم - فى أمثال هذه المسرحيات - غالبا ما يكون مقحما لأن المؤلف يستخدمه لأغراض نفسية اكثر منها أهدافا فنية .

أما الروائى الفرنسى مارسيل بروست فيرى أن الأدب الانسانى العميق ، هو محصلة التفاعل بين الحلم والزمان والابداع . فالانسان يفهم ذاته أفضل من خلال الحلم ، ولذلك يقول عنه بروست إنه من الأحداث التى تركت دائما أعظم الأثر فى حياته ، ومساعدته على استيعاب أبعاد الطابع الذهنى البحت للواقع والتى كانت العون الأكيد له كلما مارس الكتابة والابداع .

وكان السر فى ازدهار المدرسة السيريالية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى أن العقل العملى والواقعى لم ينقذ البشرية من أهوال حرب احتوت العالم كله فى أتونها . ولـذلك لا بأس من العودة مرة أخرى إلى عالم الخيال اللاواعى والشطحات الحالمة . إن السيريالية تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف والملموس عن طريق ادخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاه من الـواقع التقليـدى فى الأعمال الأدبيـة ، منها - مثـلا - كشف اللاشعور عن طريق الكتابة العفويـة ، وسرد الأحـلام ، والتنويم المغنـاطيسى . وهذه المضامين السيريالية تستمد من الأحلام سواء فى اليقظة أو المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة ، بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى القارىء فيها ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول إلى تجربة جمالية ممتعة تعيد إلى نفسه المشوشة الاحساس بالتوافق مع العالم الخـارجى والتناغم مـع البيئة المحيطة عن طريق الفهم والوعى العميق .

هكذا تتحول الأحلام إلى احدى المضامين التى يستقى منها الأديب مادته . ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيات عالم الأحلام ، فانه لابد أن يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزئياته مرة أخرى فى أعماله . وهذا يؤكد بدوره وحدة هذا الكـون برغم التنـاقضات الظاهرة بين الواقع والخيال ، بين الحقيقة والحلم ، بين الوعى واللاوعى ، فالنتيجة النهائية فى الأدب واحدة : وهى خلق العمل الأدبى المتناسق الجميل الذى يبلور وحدة الكون من خلال الوحدة الموضوعية والعضوية بين خلاياه التى تبدو متصارعة ومتناقضة لأول وهلة . ولذلك فالعلاقة بين الحلم والفن علاقة تأثير وتأثر متبادلين ، أو كما يقول الأديب الفرنسى رومان رولان : « الفن حلم الانسان . حلم من نور ، وحرية ، وقوة صافية » .

٢ - الأشـــباح

شكلت الأشباح إحدى النغمات الرئيسية التى ظل الأدب العالمى يعزفها ابتداء من عصر الاغريق وحتى عصرنا هذا . وعلى الرغم من أن موضوع الأشباح لم يكتسب بعد التبرير أو التفسير العلمى المقنع ، فإنه استطاع أن يثبت وجوده فى الأدب نظرا لاهتمام الأدباء بالجانب الميتافيزيقى أو الغيبى أو الروحى أو الصوفى فى حياة الانسان . كذلك فإن المفهوم الشائع عن الأشباح والأرواح كثيرا ما منح الأعمال الأدبية التى تتضمنه لمسة اثارة وتشويق وخروج عن المألوف .

وكان اسخيلوس الكاتب المسرحى الاغريقى أول من استخدم الأشباح فى مسرحيته « الفرس » عام ٤٧٢ ق . م ، التى تدور أحداثها فى فارس بعد الهزيمة المنكرة التى لحقت بجيش فارس على أيدى الأثينيين . وينشد الكورس لحنا حزينا يبكى فيه مصرع رجال فارس وفقد دارا وضياع فتوحاته . وتخرج الملكة حاملة القرابين وتشترك مع الكورس فى استعطاف روح دارا لتظهر وتقدم لهم النصح ، ويخرج شبح دارا من قبره ، وبعد أن يستمع إلى الأخبار السيئة يبدأ فى شرح أسباب النكبة : إنها نبوءة قديمة كان يود ألا تتحقق بهذه السرعة ؛ ولكن متى سارع المتعجرف إلى تدمير نفسه ، دفعته الآلهة دفعة قوية . ويعود شبح دارا إلى قبره بعد أن ينصح الفرس بعدم شن حرب على بلاد اليونان مرة أخرى مهما عظمت قوتهم البحرية نظرا لأنها فى حماية الآلهة .

ونظرا لتأثر المسرح الرومانى بالمسرح الاغريقى إلى حد بعيد ، فإن الفيلسوف والكاتب المسرحى اللاتينى سينيكا قد استخدم الأشباح على نطاق واسع . ولم ترتبط الأشباح بمجرد تقديم النصيحة أو رواية قصة قديمة بل ارتبطت بالرعب والخوف ومناظر العنف الدموى . وبالرغم من أنه اتخذ من الأساطير الاغريقية مضمونا لمآسيه ، فإنه لم يلتزم بتقاليد التراجيديا الاغريقية بل استخدم الميلودراما بكل الرعب والعنف الذى تتضمنه دون هدف واضح . وكان استخدامه للأشباح بهدف مضاعفة الرعب الميتافيزيقى ، ولذلك لم تكن الأشباح فى مسرحه مقنعة فنيا .

وفى عصر النهضة كان شكسبير على رأس أدباء العصر الاليزابيثى فى توظيف الأشباح فى مسرحياته توظيفا دراميا مقنعا فى سياق الأحداث والمواقف . ويعد شبح الأب فى مسرحية « هاملت » أشهر شبح عرفه الأدب العالمى . فقد ترامت إلى هاملت ذات يوم اشاعة سرت

بين الناس تقول بأن بعض الجنود قد شاهدوا ، فى أثناء حراستهم فى منتصف الليل ، شبحا يشبه أباه الملك هملت المتوفى شبها كبيرا ، واقفا على الافريز الأمامى للقصر فى ثلاث ليالى متوالية ، وكان فى كل مرة مدرعا من قمة رأسه إلى اخمص قدميه كما كان يفعل الملك ، ويبدو شاحب اللون ، تتجلى آثار الحزن فى وجهه أكثر مما يتجلى الغضب ، كما بدت لحيته مربدة سوداء تتخللها شعرات بيضاء كما كانت تبدو فى حياته .

ودهش الأمير الشاب عندما استمع إلى هذه القصة التى لم يكن فيها من الضعف أو التناقض ما يدع مجالا للشك فيها أو تكذيبها بعد أن اتفق رواتها فى روايتها جملة وتفصيلا . إن ظهور شبح والده يحمل معنى لابد من اكتشافه ، إذ لابد أن لديه سرا يريد الافضاء به . فقرر هاملت أن يسهر للحراسة مع الجند ذات ليلة لتتاح له فرصة مشاهدة شبح والده . وعندما جن الليل وقف مع هو راشيو صديقه الحميم وحارس آخر يدعى مارسيليوس فى الموضع الذى ظهر فيه الشبح من قبل .

كانت ليلة من ليالى الشتاء ، بردها قارس وهواؤ ها لافح مما جعل هاملت وهوارشيو وزميلهما يتحدثون عن وطأة ذلك البرد . وفجأة قطع عليهم هوراشيو حديثهم بقوله : إن الشبح يقترب منهم . عندما وقع نظر هاملت على شبح أبيه أو روحه ، تملكه الرعب والهلع لأنه لم يكن يدرى هل هذا الروح طيب أو شرير ، وهل جاء يبغى خيرا أو شرا ؟ ولكن روعه أخذ يسكن شيئا فشيئا ، وخيل اليه أن روح أبيه تنظر إليه نظرة حزينة يتجلى فيها الألم والأسى ، وفهم أنها تريد أن تتحدث اليه ، فاندفع متقدما نحو شبح والده كما لو كان هو والده على قيد الحياة ، ودار بينهما حوار مثير حول ثأر أبيه الذى كتب على هاملت أن ينتقم له . فقد وصف الشبح لهاملت كيف أغتيل ظلما وغدرا بعد أن أفرغ أخوه سما زعافا فى أذنه عندما كان نائما فى بستانه كعادته بعد ظهر كل يوم . ثم استولى على عرش الدانمارك وتزوج أرملته .

غير أن الشبح حذر هاملت من التعرض لأمه بأى شر ، وطلب منه أن يدع عقابها لله . ثم ودعه مع التباشير الأولى للفجر طالبا أن يذكره دائما ، وبعد رحيل الشبح أقسم هاملت ألا يذكر إلا ماأوصى به الشبح ، وما استحلفه أن ينفذه . ولم يفض هاملت بما دار بينه وبين روح أبيه الا لصديقه هوارشيو ، وحذره هو ومارسيلوس من أن يبوحا بشىء مما شاهداه فى تلك الليلة الرهيبة .

وكانت أعصاب هاملت ضعيفة أصلا ، فانتابه الرعب بعد رؤ ية الشبح ، وكاد ــ لهول مارأى ــ أن يجن . وخشى أن يؤ ثر عليه اضطراب أعصابه فيبدو منه ما يدل عمه على أنه يعرف سره ، فيكون ذلك مدعاه لمراقبته فى حركاته وسكناته فقرر أن يتصنع الجنون ، لاعتقاده أن عمه عندما يراه على هذه الحال ، سيعتقد أنه عاجز عجزا تاما عن أن يفكر فى

أى أمر جدى ، فضلا عن أن هذا الجنون المصطنع هو خير ما يخفى به اضطرابه الحقيقى . وهكذا تغير مجرى الأحداث تماما بعد ظهور الشبح الذى شكل بناء المسرحية حتى النهاية .

يضيق بنا المجال فى سرد التفسيرات المتعددة التى أدلى بها النقاد على اختلاف مشاربهم ، فمنهم من قال إن الشبح تجسيد لعنصر القدر ، ومنهم من قال إنه رمز العدالة الالهية التى تحكم هذا الكون ، أو أنه الصراع النفسى الذى ينهش هاملت من الداخل والذى تمثل فى شبح أبيه . . . الخ من هذه التفسيرات . لكن عظمة شكسبير الدراميةوالفنية تتجلى فى أنه لم يترك الفرصة للمتفرج أن يتساءل حول منطقية أو معقولية ظهور الشبح ، بل جعله جزءا عضويا من نسيج المسرحية ، وعنصرا حيويا فى عالمها الذاتى الخاص الذى لا يستمد مقوماته من العالم الخارجى . ولذلك عاش المتفرج مستمتعا بهذا العالم الخاص ، ناسيا تماما مطابقته بحتميات عالمه الواقعى المعاش .

فى مسرحية « ما كبث » يستخدم شكسبير نفس الحيلة الدرامية المثيرة من خلال العرافات أو الساحرات الثلاث . ففى يوم من الأيام عاد القائدان ما كبث وبانكو من حرب اشتركا فيها ، وأحرزا فيها لوطنهما اسكتلندا نصرا عظيما . وفى أثناء سيرهما فى الفلاة اعترضتهم ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء ، فى ملابس عرافات ساحرات باليات الجلود والأطمار ، غريبات الحركات والأطوار . حيت الأولى ما كبث باسمه ، ووصفته بالسيادة على مقاطعة جلاميس . وحيته الثانية باسمه كذلك مقرونا بوصفه نبيلا وسيدا على ولاية كودور ، ثم حيته الثالثة باسمه كذلك وتنبأت له بأنه سيكون ملكا فى يوم من الأيام .

وكانت النبوءة الأخيرة خليقة بأن تحير القائد ما كبث حيرة شديدة فإنه لم يطمع فى يوم من الأيام فى ارتقاء العرش ، بل لم يفكر فى ذلك مجرد التفكير إذ أن للملك أبناء سيرثونه حتما . أما بانكو فلم يكن له نصيب من هذه النبوءات سوى بعض الألغاز التى لم يفهمها إذ قالت له العرافات بأنه سيكون دون ما كبث وأعلى منه قدرا ! وأقل توفيقا وأعظم توفيقا . وسينجب الملوك ، لكنه لن يكون ملكا !

وعندما يطرح ما كبث تساؤلاته الملحة على العرافات يراهن وقد تلاشين . وتبدأ النبوءات فى التحقق الواحدة بعد الأخرى ، وتتحول المسرحية إلى صراع تراجيدى نابع أساسا من مقابلة كل من ماكبث وبانكو للعرافات . وقد نجح شكسبير فى توظيف الأشباح والعرافات توظيفا دراميا فنيا ــ كما قلنا ــ لأنها تشكل المحرك الأساسى للأحداث على المستوى النفسى والواقعى . ففكرة الطموح متأصلة فى نفس ما كبث الذى يرغب فى أعماقه أن يكون ملكا ، وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث . ولكنه عندما يقتل دنكان بالفعل ، يضع نفسه فى ذلك الموقف الذى لا فرار منه ، فيصبح عليه أن يتردى فى سلسلة الأخطاء التى تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره . كذلك تتحول

مقابلة هاملت للشبح ورغبته فى الانتقام الفعلى لموت أبيه إلى تأمل طويل لفكرة الانتقام ثم فكرة الحياة والموت ، وبذلك يضع نفسه فى موقف لا مهرب منه ، ويصبح مصيره محتوما .

وفى مجال الرواية لعبت الأشباح دورا حيويا وخاصة فى الرواية القوطية التى بدأ تقاليدها الأديب الانجليزى هوراس والبول عام ١٧٦٤ بروايته « حصن أوترانتو » . يزخر هذا النوع من الرواية بالأشباح ، والرؤى التى ليس لها تفسير ، وتحضير الأوراح وأعمال السحر والشعوذة ، والأرواح التى تتقمص الشخصيات والمواقف المرعبة . كل هذا يتصاعد مع تطور السرد حتى تقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجة طبيعية لكل الأخطاء ، وسوء الفهم ، والخزعبلات ، والصدف ، والاغماءات الناتجة عن الاحساسات المرعبة وحيل الأوغاد الأشرار . ولكن يظل من الصعب تصديق ما حدث على المستوى الواقعى ، أما على المستوى فوق الطبيعى فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصل إليه خيال الانسان .

ومن الواضح أن استخدام الأشباح فى الأدب كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القراء بحيث تطرف إلى اثارة الرعب من أجل الرعب كما نجد فى روايات مصاصى الدماء . ويكفى للتدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة وقصصا مثل « يد المومياء » و« علامة الرعب » وغيرها . ولعل هذا التطرف كان نوعا من الثورة على عصر العقل والمنطق الذى ظهرت فيه الرواية القوطية على وجه التحديد ، والذى أخضع كل المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكية الصارمة التى لا تعترف بالشطحات العاطفية أو الانفعالات الجياشة . من هنا كتب بعض الأدباء أشعارا موجهة لأشباح نساء فاتنات وأرواح هائمة ليس لها وجود . وكان هذا ارهاصا طبيعيا بالحركة الرومانسية فيما بعد .

كان الأديب الألمانى افرايم ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) قد اشترط أن يكون ظهور الأشباح على خشبة المسرح فى منتصف الليل وهدوئه المثير ، ومن هنا كان عرض المسرحية مساء يوحى بالجو والإحساس المطلوبين . كذلك يتحتم ظهور الشبح أو الأشباح لشخص واحد فقط غير مصحوب بأى شخص آخر . لكن المسرح الاغريقى ـ مثلا ـ لم يكن ليلتفت لمثل هذه الشروط لأن العروض المسرحية كانت تقدم فى الهواء الطلق وفى رائعة النهار ، وفى الوقت نفسه كان الكورس متواجدا بصفة دائمة على المسرح طوال العرض . ولم يلتفت كتاب المسرح الأليزابيثى لمثل هذه الشروط كما رأينا فى ظهور الأشباح والعرافات لأكثر من شخص فى وقت واحد . لكن التقليد السائد فى المسرح بصفة عامة يؤكد أن الأشباح لا تظهر إلا فى الليل ، وهى لا تقتصر على التراجيديا فحسب بل تظهر فى الأعمال الكوميدية أيضا لإثارة الضحك الممزوج بالإثارة .

أما الكاتب المسرحى السويدى أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) فكان من أبرع الأدباء الذين استخدموا الأشباح فى المسرح الحديث ولا سيما فى مسرحيتى « سوناتا الشبح »

و« الحلم » اللتين تخطى فيهما سترندبرج الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة،بين الأشباح والشخصيات،بين الموت والحياة . فنحن لا نستطيع أن نصف أشباحه بأنها مجرد أطياف أو أرواح لأنه أضاف اليها لمسات مادية واقعية ، فى حين لا نستطيع القول بأن شخصياته واقعية تماما لأنها تملك من صفات الأشباح الكثير . ويبدو أن الاتجاه الرمزى عند سترندبرج قد لفت نظره إلى الامكانات التعبيرية الضخمة التى توحى بها الأشباح دون تقرير مباشر يتنافى مع طبيعة الفن الدرامى ذات الأبعاد والايحاءات المتعددة . فمن خلال الأشباح يمكن للأديب أن ينفذ إلى أغوار النفس البشرية ليعبر عما فيها من أسرار وما ينتابها من هواجس من ذلك القدر المحتوم الذى لم تصنعه الآلهة كما كان الأغريق يعتقدون وإنما صنعه المجتمع وظروف الحياة وضغوطها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وكان استخدام سترندبرج للأشباح دليلا عمليا على انطلاقه من قيود كتابه المسرحية التقليدية . فعلى الرغم من أن اسمه ارتبط بالمذهبين التعبيرى والرمزى فإنه لم يجعل من أعماله مجرد تطبيق لمبادئها بل كثيرا ما زاوج بين أكثر من ثلاثة مذاهب أو أربعة فى كثير من مسرحياته التى لم يكرس كل جهده لهندسة شكلها الفنى . وكانت أشباحه تجسيدا لنغمته الصوفية المتشائمة المتبرمة القاتمة الوجه الغائمة الملامح . بل كان مضمونه نفسه غامضا ، وشخصياته شاحبة الصورة . وغالبا ما كان حضور الأشباح على المسرح مبلورا لدخائل النفس البشرية ، ومصورا لما تهجس به من أحلام وأخيلة وهواتف ،ومعبرا عن الصراع الأبدى بين ارادة الفرد وبين مجتمعه وظروفه والعقائد السائدة من حوله . أى بين وعى الفرد المقيد وبين عقله الباطن الذى يدفعه دائما إلى الانطلاق من قيود المجتمع وقوانينه التى تريد أن تحيله إلى كيان فاقد للحافز والإرادة .

أما أبسن فى مسرحية « الأشباح » عام ۱۸۸۱ فقد جسد مأساة المجتمع الانسانى عندما يفقد القدرة على الحياة الصحيحة ويتحول الناس فيه إلى مجرد أشباح هائمة على وجهها لا تعرف لنفسها هدفا ، ولا لحياتها معنى . والأشباح فى هذه المسرحية لا تظهر بالأسلوب الفعلى وإنما تتجسد فى الشخصيات بالأسلوب المجازى : أى أن الشخصيات تحولت إلى أشباح ترمز إلى الزيف والنفاق والرياء والكذب ،تعبد المظاهر وتحتقر الحقيقة وتتفاداها . إنه مجتمع مخيف وخائف من نفسه ، تطارده أشباح التقاليد المتحجرة والعادات الفاسدة التى تربطه بالماضى دائما وتجعله عاجزا عن التطلع إلى المستقبل واستيعاب الأفكار الجديدة الحية . إن أشباح الماضى المتمثلة فى العناصر الوراثية التى انتقلت من الأجيال السابقة إلى الجيل الحالى ، بالإضافة إلى الأفكار والتقاليد البالية كلها تطارد الشخصيات عندما تفكر أو تفعل أى شىء .

تقول مسز آلفينج مثلا : « إننا جميعا وبدون استثناء نخشى النور بطريقة تدعو للرثاء » فقد تمثل دورها فى محاربة هذه الأشباح التى لا تعيش الا فى الظلام ومع ذلك فإن مأساتها

تبدو فى عدم قدرتها على القيام بأى عمل حاسم برغم وعيها الحاد بعالم الأشباح المحيط بها ، لقد أصابها هذا العالم بمس من العجز كما أصاب ابنها بمس من الجنون . وعندما قررت فى النهاية أن تجمع شجاعتها كى تكشف لابنها أوزوالد - الذى كان قد أرسل إلى باريس مؤمناً بأن أباه هو رجل الأخلاق والفضيلة ـ أن أباه عاش حياة العربدة والفساد والانحلال ، كانت هذه الحقيقة الكئيبة تعيش فى جسم ابنها نفسه فقد ورث عن أبيه مرض الزهرى ، وكتب عليه أن يكفر عن خطاياه بعد موته . كان أوزوالد يتطلع إلى الضياء والإشراق وبهجة الحياة ، ويخشى جو منزله المظلم والكئيب ، لكن عند هبوط الستار الأخير نجده قد فقد قواه العقلية .

أما يوجين أونيل فقد تأثر إلى حد كبير بالمنهج التعبيرى عند سترندبرج لدرجة أنه استخدم نفس أسلوبه الرمزى فى تقديم الأشباح . ففى مسرحيته الخيالية التعبيرية « الامبراطور جونز » ١٩٢٠ يعترف بأنه سار على نهج سترندبرج فى مسرحيتى « الحلم » و« سوناتا الشبح » . إن الامبراطور جونز أو بروتس جونز زنجى أمريكى قوى يعمل حمالا فى قطارات البولمان بالولايات المتحدة ، لكنه يرتكب جرائم القتل والسطو إلى أن يحكم عليه بالاعدام فيفر إلى جزر بهاما حيث مزارع القصب التى يعمل فيها أبناء جنسه من الزنوج . وهناك يلقاه مستعمر انجليزى يهيىء له فرصة استغلال العمال والفلاحين الزنوج ، وفرض الأتاوات عليهم باشاعة الخرافات بينهم وأنه يملك قوة سحرية هائلة تتمثل فى مناعته ضد القتل إلا إذا أصابته رصاصة فضية .

ويفرض جونز سلطانه على هؤلاء الزنوج الذين يضيقون باجرامه فيفرون إلى الغابات المجاورة لقصره استعداداً للثورة عليه . وعندما يشعر جونز ببوادر الثورة يهرب بجلده إلى الغابات نحو الساحل على أمل الرحيل بحرا . وتبدأ الأشباح والأرواح فى القيام بدورها فى المناظر التى تصف فرار جونز خلال الغابة ، والتى تشكل الجسم الرئيسى للمسرحية . فنراه فى أول هروبه جبارا عاتيا قويا ثم لا يزال الذعر يتملكه شيئا فشيئا ، ولا تزال الأخيلة الغامضة والرؤى المليئة بالأشباح والأوراح تتجسد أمامنا من خلال ذهنه حتى يقع فريسة سهلة فى النهاية للزنوج الثائرين الذين صنعوا له خصيصا رصاصة فضية يقتلونه بها طبقا للتعويذة السحرية التى أحاط نفسه بها منذ البداية .

وفى مسرحية « رحلة يوم طويل إلى منتصف الليل » ١٩٥٦ التى نشرت بعد وفاة أونيل فى ١٩٥٣ ، نرى أسرة ملعونة تطاردها أشباح غريبة ويختلط فى أفرادها الحب والأنانية والشذوذ . وقد ساعدت الأشباح على ايجاد حلقة رهيبة مقفلة أطبقت على الشخصيات بحيث لم يعد لها منها مخرج سوى النهاية المأسوية . ومن الواضح أن شخصيات المسرحية تتميز بخيال خصب ملىء بالهواجس الفاجعة السوداء ، وبالمعتقدات التى اختلط فيها المنطق

الصارم بشعر الأساطير والغيبيات وهو مناخ نفسى يسمح للكاتب أن يتلاعب دراميا بالأشباح كى يبث فى المتفرج كل المعانى والأحاسيس والدلالات التى يريد توصيلها اليه .

ويبدو أن الأشباح ستظل تشكل اغراء متجددا للأديب ، بدليل أن توظيفها فى الأعمال الأدبية استمر من إسخيلوس إلى أونيل ، أى بطول ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من الزمان . ذلك أن فيها من الايحاءات والرموز والدلالات ما يساعد الأديب على الوصول إلى أبعد آفاق التعبير الدرامى الممكن . وخاصة أن مسألة معقولية ظهور الأشباح ومطابقته للواقع لم تعد مطروحة بعد أن أدرك معظم النقاد والدارسين أن للفن واقعا ومنطقا خاصا به لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع المعاش وملابساته .

هنا تختفى الصورة الملحمية الرهيبة التى وجدناها للبحر عند هوميروس ، وأصبح البحر نغمة تتجاوب مع زقزقة العصافير التى تمنح النور والأمان للملاح وسط العباب . ولذلك فالبحر يمكن أن يمثل المحن والأهوال التى قد تسحق الانسان وتحيله إلى مجرد فقاعة على سطح أمواجه ، كما يمكن أن يجسد حياة الانطلاق والحيوية والطهر والنقاء . وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف الزاوية التى ينظر بها الأديب إلى البحر ، وهى زاوية غالبا ما تكون محكومة بمزاج الكاتب أو بنوعية المضمون المعالج ، أو بالعنصرين معا . فى « الكوميديا الالهية » ـ مثلا ـ يرى دانتى فى البحر رمزا مجسدا لعالم الفكر بكل تياراته وموجاته ، وكيف يشق المفكر طريقه وسط هذه العواصف والأنواء كى يصل فى النهاية إلى نور المعرفة واليقين . إن رحلة المعرفة الانسانية تشبه الرحلة وسط بحر الظلمات ، لكن طالما أن المفكر أو الشاعر يحمل معه مصباح ديوجين فلا بد أن يشق طريقه إلى بر النور والأمان . يقول دانتى فى قصيدة « ما قبل المطر » :

« نشر زورق فكرى أشرعته عندما أراد الابحار
فى مياه أفضل من التى خاض لجتها والأخطار
تلك كانت الظلمات والآن توارت عن الأنظار »

ويتصور توماس مور فى قصيدة له بعنوان « العاصفة القادمة » البحر فى مرحلة السكون الذى يسبق العاصفة . فالحياة فى نظره تنهض على القوى المتضادة : النور والظلام ، النهار والليل ، الصمت والضجيج ، السكون والحركة ، الأبيض والأسود ، الوجود والعدم ، الحياة والموت . ولم يجد توماس مور خيراً من البحر لتجسيد هذه القوى المتصارعة والملتحمة فى الوقت نفسه . يقول :

« ما زال النهار غارقا فى لجة الظلام
والموج الهادر ، تحت القبة السوداء ، ينام
يريد الانطلاق عارما بين البحر والسماء
طائرا كزورق حطمته العاصفة الهوجاء »

أما الشعراء الرومانسيون فقد كان للبحر نصيب الأسد فى صورهم الشعرية ومعانيهم الفنية . ولكن استخداماتهم لصوره ودلالاته لم تخرج كثيرا عن انجازات من سبقوهم ، وان كانوا أضافوا إليها تنويعات جديدة وتفريعات عدة تتفق والخصوبة الخيالية التى يتميز بها الشعر الرومانسى بصفة عامة . ففى قصيدة « على شاطىء البحر » لوليم وردزورث نرى لوحة تشكيلية زاخرة بالايحاءات الصادرة عن مرحلة مابعد العاصفة . يقول وردزورث :

« نامت الشمس فى خدرها ، ومال البحر ليستريح
والريح الوحشية وجدت أخيرا عشا فيه تستريح
ساد النسيم العليل ، واندثرت موجات الريح
صوب الأعماق ، كأنها هبطت داخل الضريح » .

ويبدو أن وردزورث يعشق البحر فى حالات سكونه وهدوئه لأنها تتيح له من التأمل الصوفى فى الكون والوجود ما لايتاح له فى أثناء هدير العواصف وهزيم الأنواء . يتضح لنا هذا فى قصيدة له بعنوان « بجوار البحر » :

« يا له من مساء رائع ، هادىء وجميل
فلقد صمت صخب الزمن كراهية عند الأصيل
تتلاحق أنفاسى بالحب والعبادة ، والشمس الباهرة
تغطس فى هدوء لا تدركه الألباب الحائرة
رحمة الرب تطفو فوق أمواج البحر
اصغ ! الله يرعى الكون ، بين المهد والقبر
حركته الأبدية تحكى لنا قصة الوجود
فى صوت كالرعد ، كالمجد ، كالخلود » .

أما شيللى فرأى فى البحر عنفه وصخبه وجبروته بحيث طغت كل هذه العناصر الرهيبة على روح الوداعة والرقة والعذوبة التى وجدناها عند وردزورث . ففى قصيدة « الرؤيا والبحر » يقول شيللى :

« ياالهول العاصفة . لقد أصبح الشراع كالأسمال البالية لا تعرف لنفسها اتجاها وسط الأعاصير العاتية » .

وفى قصيدة « بروميثياس طليقا » نسمع نفس الضجيج والصخب برغم سكون حركة الأمواج . فالعنف كامن فى البحر حتى فى لحظات صمته . يقول شيللى :

« امتطى قوس قزح جسد البحر
الذى اصطخب دون حركة
والعاصفة المنتصرة انداحت بعيدا
كقائد قاهر ، شد الرحال سريعا » .

أما لورد بايرون فيرى فى البحر النقاء والصفاء والطهر الذى يفتقده فى المجتمع . فالنشوة الحقيقية لا توجد الا بين أحضان الطبيعة وبجوار البحر العميق . يقول الشاعر فى قصيدة « المحيط » :

« المتعة كل المتعة فى غابات بلا ممرات
والنشوة حيث الشاطىء المنعزل بلا أصوات
فهذا هو المجتمع ، حيث لا يعيش المكير
بجوار البحر العميق ، وموسيقاه ذات الزئير » .

أما كولردج فى قصيدة « الملاح القديم » فيتخذ من البحر منطلقا للتركيز البالغ على المشاعر الانسانية البدائية . إن ملاحه فى ورطة مخيفة بحق ، وحيدا فوق سفينة ، تحيط به

جثث رفاقه الموتى . ويوصل لنا كولردج كل ايحاءات الموقف من خلال تجسيد احساس الملاح بوحدته وعجزه المطلق :

« وحيد ، وحيد ، كلية ، وحيد كلية
وحيد فوق بحر لجى ، لجى !
ولا من قديس تأخذه الرحمة
بروحى فى عذابها » .

هذا هو العذاب الحق لانسان يشعر أن الله والانسان قد تخليا عنه على حد سواء . ولكن عندما تصل السفينة آخر الأمر إلى الشاطىء يرى الملاح الملائكة إلى جوار جثث الموتى مما يجعل الراحة المطلقة تسرى فى كيانه . ومع أحاسيس الأمل والبهجة يلتزم الصمت فى مواجهة هذه الكائنات السماوية .

ويقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » إن رحلة الملاح ذات طبيعة متناقضة لأن البحر يمثل كل تيارات الحياة المتناقضة ، فهى رحلة من انجلترا إلى المحيط الهادى الجنوبى ، من المعلوم إلى المجهول ، من المألوف إلى المستحيل . فالقصيدة تبدأ بأشياء مألوفة لطيفة ، ثم تقتحم بنا دون جلبة ، عالما سحريا غير واضح الملامح :

« هبت الأنسام الجميلة ، وتطاير الزبد الأبيض
وانبسط الطريق طليقا ،
وكنا أول من اقتحم
ذلك البحر الصامت » .

والغريب أن الصمت يطبق على البحر بأسلوب سحرى بعد هدير الموج وجلب الريح . ولكن سرعان ما يغير البحر منظره ، واذا أشياء مفزعة تظهر فوق صفحته :

« عطن العمق البعيد : آه أيها المسيح !
هل لا بد أن يحدث هذا أبدا !
أجل زحفت الكائنات اللزجة بأقدامها
فوق البحر اللزج » .

وكان كولردج من الجرأة بحيث وصف ما لم يشهده من المناظر قط ، مثل جبال الجليد المحيطة بالسفينة وهبوط الليل المفاجىء الفريد من المنطقة الاستوائية وغير ذلك من مظاهر الطبيعة التى يعيشها الملاحون فوق سطح البحر .

ويرى الشاعر الأمريكى لونجفيلو فى البحر كل أحلام الماضى الذهبى ورؤ ى الأساطير العذبة . يقول فى قصيدة « سر البحر » :

« آه ! يا للرؤ ى العذبة تتتابعى

كلما مسحت البحر بعيني
كل الأساطير القديمة والرومانسية
كل أحلامي تعود إلى . »

أما الشعراء الرمزيون الرواد من أمثال شارل بودلير فيجدون في البحر عالما صاخبا بالرموز ذات الدلالات الخصبة التي يمكن أن تحتوي الكون كله . ففي ديوان « أزهار الشر » كتب بودلير قصيدة بعنوان « الموسيقى » جسد فيها المعادلة الرمزية بين عالم الموسيقى وعالم البحر :

« كثيرا ما تطويني الموسيقى كأنها البحر الصاخب
وتحت طنف من ضباب أو في فضاء الأثير اللاهب
أنصب الشراع كيما أصل إلى نجمي الشاحب » .

وفي العصر الحديث مع انتشار روح التشاؤم وبخاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى التي حطمت كل القيم التي عاش الناس عليها وتمسكوا بها على أساس أنها قيم الحضارة والبناء والعمران التي لا يمكن أن تؤدي إلى كل هذا الموت والخراب والتدمير ، كان من الطبيعي أن تتغير نظرة الشعراء إلى البحر . فنجده في قصيدة ت . س . إليوت « الأرض الخراب » وقد تحول إلى مقبرة للإنسان في وقت أصبحت فيه الأرض كلها خرابا :

« فليباس الفينيقي ، وقد مات منذ أسبوعين نسي
صيحة طيور النورس ، وموجات البحر الغريقة
ونسي الربح والخسارة . تيار في عمق البحر
تلقف عظامه في همس . وبينما هو يعلو ويهبط
تخطى مراحل شيخوخته وشبابه . مندفعا في الدوامة .
وثني أو يهودي .
أو . أنت يا من تحرك العجلة وتنظر في اتجاه الريح
اتخذ من فليباس عبرة لك . كان يوما رشيقا فارعا مثلك . »

يقدم اليوت هذه الصورة المتشائمة عن البحر ، برغم أن البحر منح كاتبا متشائما قبله منبعا للخلاص والبشر والتفاؤل . فقد قال ابسن في مسرحية « بيرجينت » :

« سأحلق عاليا عاليا ، ثم أقذف بنفسي عميقا عميقا
في ماء هذا النبع المتألق الطاهر ، لأخرج
وقد اغتسلت من كل الذنوب . »

أما في مجال الرواية فمن الصعب تقديم حصر شامل للروايات التي اتخذت من البحر مضمونا أو خلفية لها ، وبخاصة الروايات التي دارت حول حياة القراصنة والمغامرات

والاكتشافات البحرية . ذلك أنها كتبت أصلا للاثارة أو التسلية أو الدعاية أو التبرير التاريخى . أما الروايات التى جسدت فكرها وفلسفتها من خلال حياة البحر ، فقد دخلت تراث الأدب الانسانى من أوسع أبوابه . من هذه الروايات على سبيل المثال ، رواية هيرمان ميلفيل « موبى ديك » ، ورواية ايرنست هيمنجواى « العجوز والبحر » .

أما رواية ميلفيل فيمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء أكانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية . وهذا دليل على خصوبتها الفكرية الفنية فى آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة فى أعالى البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضمونا ، ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الانسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهى تمثل صراع الانسان مع قوى الطبيعة الوحشية أو قوى الشر القاهرة ، حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بغموض البحر ورعبه وصخبه .

ويبدو أن حياة البحر قد ملكت على ميلفيل لبه لدرجة أنه خصص فصولا بأكملها لأساليب صيد الحيتان من خلال خبرته العملية فى هذا المجال . فالسرد الروائى يتوقف تماما فى هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارىء بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه فى الصورة العامة لروايته . وقد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبى لا يعتبرها انجازا فنيا بأية حال .

لكن المستوى الرمزى للرواية يبدو فى قيام الكابتن أهاب بدور الديكتاتور الذى يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . وتمثل السفينة بيكود المجتمع الذى يقع تحت رحمة الديكتاتور المجنون ، على حين يحيط بها البحر من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التى لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا ارادتهم الشخصية ، لذلك يموتون كلهم مع أهاب فى النهاية . أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره فهو يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التى يجب على الانسان أن يدرك معناها ؛ حتى لا يصطدما معا . كانت مأساة أهاب أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت ارادته فى الانتقام منها .

أما رواية هيمنجواى القصيدة « العجوز والبحر » ١٩٥٢ ، فتؤكد النغمة الأساسية التى سيطرت على كل أعماله : فالانسان بدون مقاومة عوامل الفناء والعدم لا وجود حقيقى له . تدور الرواية حول صائد أسماك عجوز من كوبا قضى أربعة وثمانين يوما فى البحر دون

أى صيد ، وفى اليوم الخامس والثمانين يصطاد سمكة عملاقة لا يستطيع قاربه أن يحملها ويعود بها مسافة طويلة إلى الميناء ، فيربطها إلى جوار القارب . وسرعان ما تظهر أسماك القرش تطارد السمكة وتنهش لحمها . ويتصدى لها العجوز لكنه لا يفلح إلا فى قتل بعضها ، إذ أنه فى الليلة الأخيرة فى طريق عودته إل الميناء تجهز أسماك القرش على صيده ولا تترك منه سوى الرأس الكبير .

انها رحلة الانسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل اثبات وجوده وكيانه ؛ وعلى الانسان أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، لأن البديل الوحيد لذلك هو أن يستسلم لضربات القدر . وقضية الانسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك خيارا ثالثا بين هذه الخيارين . وحياة الانسان فى البحر خير تجسيد لاصراره على مواصلة الكفاح ضد كل مظاهر الشر والعنف والقتل التى تريد الفتك به .

٥ - البـــراءة

تحرص الأدباء على مر العصور على التركيز على الجوهر الانسانى فى مواجهة المتغيرات المحيطة به ورأوا فى البراءة خير معبر عن أصالة هذا الجوهر . لكن المأساة أن هذه البراءة أصبحت مهددة تحت الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، بل تحولت ـ فى أحيان كثيرة ـ إلى عقبة فى سبيل تحقيق الانسان لأغراضه المادية ، وتحتم عليه التخلى عن هذه البراءة التى تسلبه كل الأسلحة التى يمكن أن يحارب بها معركته . وتضاعفت المأساة مع وصول حياتنا المعاصرة إلى درجة من التعقيد والتشابك والالتواء جعلت من البراءة نوعا من السذاجة التى يستهجنها الكثيرون .

لكن الأدب كان بالمرصاد دائما لكل الحركات الاجتماعية التى حاولت طمس روح البراءة فى الانسان . ولذلك تصدى لها من خلال التيارات الرومانسية والاتجاهات المثالية ومذاهب الرفض والغضب والعبث التى كانت تظهر وتختفى بدرجات مختلفة وفى مراحل متنوعة . وقد أكدت كل هذه الاتجاهات على أن فقدان الانسان لبراءته لا يعنى سوى ضياع جوهره كانسان .

وفى عصور هوميروس وثيوكريتاس وفيرجيل ودانتى وبوكاتشيو وشكسبير لم تكن البراءة قضية ملحة من قضايا الأدب العالمى . ذلك أن الحياة فى تلك العصور لم تكن بالتعقيد الذى يمكن أن يهدد براءة الانسان . ومع ذلك يمكن تتبعها منذ عصر النهضة . ففى مسرحيات شكسبير الأخيرة والأشعار الرعوية بصفة عامة نجد بدايات الخوف من زحف التعقيد الحضارى على الطبيعة البريئة التى هى ملاذ الانسان من كل ما يكدر صفو حياته ، فيها يجد النقاء والطهارة والصفاء والبراءة والمثالية فى أحلى صورها .

سرت هذه الروح الوليدة الكامنة فى أحشاء الأدب العالمى حتى انفجرت مع عصر الثورة الصناعية على شكل الثورة الرومانسية التى نادت بالعودة إلى الطبيعة ونبذ كل مظاهر التعقيد التى لوثت وجهها الجميل . ولعل ديوان « أغانى البراءة والتجربة » الذى أصدره الشاعر الانجليزى وليم بليك عام ١٧٩٤ كان بمثابة الاعلان الرسمى لهذه الثورة . فقد قسم ديوانه إلى قسمين : أغانى البراءة وأغانى التجربة ، أى عنصران متضادان فى نسق واحد . فالقسم الأول يطلق لحالة البراءة رؤ يا الخيال ، فى حين يظهر القسم الثانى كيف تتحدى الحياة المعقدة تلك الحالة وتفسدها وتحطمها . ذلك أن بليك يرى أن الحياة النشطة

للخيال الخلاق عنده هى الحقيقة الأولى ، والأمر الوحيد الجدير بالعناية ، ولذلك احتقر الفلاسفة التجريبيين الذين يقيمون مناهجهم على المدركات الحسية المادية التى تحطم روح البراءة ، والتى تدفع الانسان إلى الوقوع فى براثن النفاق والانانية والالتواء .

يصور بليك البراءة فى رموز مستمدة من حياة الرعاة تشبه تلك الرموز الواردة فى المزمور الثالث والعشرين من مزامير داود . وهى تبدو متطابقة لأول وهلة مع مفهوم فون وتراهيرن ووردز ورث للطفولة التى تضيع فى الحياة كلما كبر الانسان وفقد براءته . لكن الضياع الذى يقصده بليك أوسع من مجرد ضياع الطفولة بين تيارات الواقع الآخذ فى التعقيد . فالطفولة عنده مقصودة لذاتها باعتبارها رمزا لحالة من حالات الروح التى تواكب أو يجب أن تواكب حياة الانسان بطولها . فهو يرى أن كل الكائنات البشرية قد ولدت من نبع البراءة لكن التجربة الحياتية تحطم فيهم براءتهم وتجعلهم يضلون الطريق فى متاهات جانبية .

وعندما تحطم التجربة حالة البراءة التى تشبه الطفولة فإنها تحل مكانها قوى تحطيم عدة . ولكى يبرز بليك مدى هذا التحطيم يضع فى « أغانى التجربة » . قصائد معينة تحمل تناقضات حادة لقصائد أخرى تظهر فى « أغانى البراءة » . ففى قصيدة « أغنية الحاضنة » من القسم الأول مثلا ، يخبرنا كيف يلعب الطفل وكيف يسمح له باللهو حتى تغرب الشمس ويحين موعد النوم . والشاعر يرمز بذلك إلى اللهو البرىء الطليق قبل أن تحطمه القيود الجامدة . لكننا نسمع فى قصيدة « أغنية الحاضنة » فى القسم الثانى ، الجانب الآخر من المشكلة عندما أخذت التجربة طريقها ، ونسمع الصوت الآمر للأطفال بالعودة إلى البيت بعد أن ضاع فى اللهو ربيعهم ونهارهم وشتاؤهم وليلهم . إنه لم يعد صوت الراعية الودود ، إنما صوت العمر الحاسد لسعادة لا مكان له للمشاركة فيها . إنه يرى اللعب مضيعة للوقت ويخبر الأطفال بقسوة أن حياتهم زيف انقضى فى البرودة والظلام .

وفقدان البراءة لابد أن يؤدى إلى ضياع الحب والتعاطف والحنان وغير ذلك من الأحاسيس الانسانية الراقية التى تتحول إلى مجرد قناع للأغراض الدنيئة . فالحب فى عالم البراءة لا يبحث عن متعته الذاتية ولا يحرص عليها ، ولكن القلب فى عالم التجربة يغدو مثل حصاة فى جدول ويتحول الحب إلى رغبة أنانية فى التملك والسيطرة ، ويعيش الأطفال تعساء فى أرض تبدو ـ ظاهريا ـ غنية مثمرة . وبهذا كان ادراك بليك المأسوى للقيود التى تقتل البراءة فى مهدها نابعا من نقده للمجتمع ولكل اتجاه للحضارة المعاصرة له . وهو النهج الذى سار عليه معظم أدباء العالم الباحثين عن البراءة والرافضين لحضارة العصر المادى المعقد .

وكما يقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » : إن الحركة الرومانسية قد دعت نفسها بحق « باعثة الدهشة » . ذلك أن كل شعر يعيش على ما يثير من دهشة ومن

متعة الكشف التي تعيد الانسان إلى عالم البراءة . وقد آمن الرومانسيون بأن هذ أمر يمكن أن يتم من خلال ايقاظ الدهشة الفرحة حتى بازاء الأشياء الأليفة . وهذا يعنى أن يعود الشاعر إلى براءته الأولى وبساطته الطبيعية التي شبهها وردزورث وكولردج ببساطة الطفولة . وما يقوله وردزورث ببلاغة شعرية فائقة فى « أغنية الأبدية » إنما يفصح عنه كولردج فى إحدى محاضراته : « الشاعر هو الانسان الذى يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذى يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلها » .

ولم يستخدم شيللى تلك المقابلة بالطفولة ، لكنه يقول فى كتابه « دفاع عن الشعر » : « إن الشعر يضفى من خلال رؤ يانا الداخلية صورة المألوف الذى يحجب عنا ما فى وجودنا من اعجاز . إنه يجبرنا على الإحساس بهذا الذى ندركه ، وعلى تخيل ذلك الذى نعرف . إنه يعيد خلق الكون بعد أن دمرته فى عقولنا الآثار التي بلدها التكرار » .

وفى عام ١٨٣٠ أظهر جيته اعجابه باستندال وميريميه فقال : « إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج لكن سيتبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر إلى مضامين أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشبعة المعقدة ، باعتباره موضوعا غير شعرى » .

وبرغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جيته ، فانه يرى أيضا أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات والمضامين التي كانت محرمة من قبل . فهو يرى أن الرومانسية تعنى اضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، واسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم » .

ومن التجارب التي حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الانسان وهو يفقد براءته يوما بعد يوم ، وذلك فى وقفته وحيدا فى مواجهة العالم الذى أحال تقسيم العمل والتخصص إلى جحيم من التعقيد والتشابك والتفتت إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط . فالانسان لا يمكن أن يحتفظ ببراءته فى مجتمع يجبره يوميا على بيع نفسه . من هنا حاولت الرومانسية ازالة التناقض بين الانسان والمجتمع ، بين الذات والموضوع عن طريق العودة إلى الفردوس المفقود ، أى إلى عهود البراءة الأولى .

ويبدو أن هذا التركيز على روح البراءة قد أدى إلى ازدهار أدب الأطفال سواء الأدب الذى يدور حول أطفال مثلما فعل تشارلز ديكنز فى « أوليفر تويست » أو « ديفيد كوبرفيلد » ، أو الأدب الذى يكتب خصيصا ليوجه إلى الأطفال مثلما فعل اندرسون والأخوان جريم ولويس كارول . ثم برز الأدب الأمريكى فى ساحة الأدب العالمى ليتغنى بالبراءة فى الشعر والمسرح والرواية من خلال شخصيات الأطفال والصبية التي قل أن نجد لها نظيرا فى الآداب الأخرى .

فى عام ١٩٤٩ كتب الأديب السويسرى فريدريش دورينمات مسرحية « رومولوس العظيم » التى تدور حول حكم آخر أباطرة الامبراطورية الشرقية الذى اتخذ قرارا جنونيا فى ظاهره ، لكنه يحمل فى طياته كل معانى الحكمة التى تتأتى من الاعتـراف بالأمـر الواقـع ومواجهة الحقيقة . فبعد دراسة طويلة لأسباب الانهيار وعـلامات المـوت الزاحف عـلى امبراطوريته ، اتخذ رومولوس قرارا نهائيا بأن يكون الامبراطور الأخير لتلك الدولة . فقد تحتم على الامبراطورية أن تموت وتندثر ، وبمنتهى الجرأة أعلن الامبراطور قراره فى اللحظة الأولى لحكمه الذى استغرق عشرين عاما ، وأكد أن موت الامبراطورية لن يكون إلا على يديه شخصيا فإذا كانت الامبراطورية قـد منحت هبة الحيـاة ولكنها فـرطت فيها بمنتهى البساطة فليس من حقها أن تستمر فى الاحتفاظ بها .

ويقول درونيمات عن بطله إنه ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما ، والعالم من حوله لم يستطع ادراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب . فقد تعود النـاس أن يربطوا بين التعقل والاتزان والرزانة وبين الزيف والنفاق ووضع الأقنعة لاخفاء الحقيقة ، لذلك بدا رومولوس مجنونا عندما أثبت قدرتـه على النفـاذ إلى ما وراء الـوجه الـظاهرى للحقيقة ، بحيث يرى المشاعر الانسانية التى تتدفق فى الشخصيات المحيطة به بصرف النظر عن الأقنعة التى تحاول وضعها على وجوهها ، ولم يجد رومولوس حرجا فى أن يظن الناس أنه أبله ، ذلك أنه قام بدور الأبله على خير وجه .

فى عام ١٩٦٤ كتب الأديب الألمانى بيتر فايس مسرحيته ذات أطول عنوان فى تاريخ المسرح العالمى : « اتهام واغتيال جون بول مارا ، تعرضه فرقـة ممثلى مصحـة شارنتـون للأمراض العقلية تحت اشراف المركيز دى صاد » والتى اصطلح النقاد على تسميتها « مارا - صاد » على سبيل الاختصار . وتدور الأحداث الدرامية فى مصحة الأمراض العقليـة فى شارنتون التى يديرها المدعو كولمير الذى يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم نابليون ، فى حين يقوم مساعدو كولمير بجلد المجانين من حين لآخر على سبيل الارهاب . وفى الجو الشاذ الجنونى يقوم المركيز دى صاد بتأليف مسرحية عن مصـرع مارا ، التى تقـدم وتمثل تحت اشـرافه . ولكن المسرحية لا تسـير حسب خط درامى متسلسل ، لأنها تجسـد أحداث الثورة . الفرنسيـة ، كما تخيلهـا مارا المحمـوم قبيل مصرعه ، وهـو جالس فى حـوض الاستحمام ينزف دما من القروح التى فى جسده ، هذه الصور المحمومة ، التى يطلقها خيال مارا ، تقطعها زيارات شارلوت كوردى التى تجهز عليه فى نهاية المسرحية بضربة واحدة .

وتدور الدراما كلها فى مجرى الوعى عند مارا ، أى أن الأحداث راهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور ، إذ يستعيد مارا ذكرياته وخـطبه مجسمـة فى مواقف ومنـاظر مرئية ، وهو يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شىء فى خياله مثل

مؤلف المسرحية دى صاد الذى يتواجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج . ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودى صاد ، وهو الجدل الذى يتجسد مع مراحله الحدث الدرامى الرئيسى . ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودى صاد ، بل يمتد ليشمل كولمير ، مدير المصحة ، الذى يعلق على الثورة . وكذلك مقدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المركيز دى صاد بأسلوب غوغائى ، ثم روكسى ذلك الثورى المتعصب ، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم . وقد وجد فايس فى جو الجنون المحموم فى المصحة خير تجسيد للصراعات التى دارت رحاها سواء على المستوى الخاص للمسرحية أو المستوى العام للثورة الفرنسية .

أما فى الأدب العربى فغالبا ما ارتبط الجنون بجنون العشاق والشعراء . وخير دليل على هذا مسرحية أحمد شوقى الشعرية « مجنون ليلى » ثم مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية « ليلى والمجنون » . أما أحمد شوقى فقد اختار لمجنون بنى عامر اسما من الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها الرواة وهو قيس بن الملوح ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدى ، واتخذ مضمون مسرحيته من أكثر الروايات التى دارت حول حياة قيس منطقية ومعقولية .

فقد نشأ قيس وليلى فى بيتين من أشرف بيوت بن عامر ، فتعارفا طفلين ، ثم استحالت مودتهما إلى غرام مع الأيام ثم شبب بها قيس فى شعره فحيل بينها وبينه نـزولا على سنة البادية ، بحيث زفت إلى غيره ، فاتقد هواه واشتعل قلبه حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هى الجنون أو تكاد . وتصل المأساة قمتها عندما تحتم تقاليد البادية هدر دماء قيس الذى أعلن هواه وجر بذلك على نفسه وعلى ليلى العار والفضيحة .

وإذا أدركنا أبعاد الخلفية الاجتماعية وراء مواقف المسرحية ، سنجد أن الجنون كان نتيجة طبيعية لغرام قيس الملتهب بليلى . فسكان البادية يعيشون فى فـراغ رهيب حيث القلب خلى والمطمع ضيئل واللهو ساذج والرزق محدود والحب برىء ، حيث تمر الحيـاة والأيام فى تشابه قاتل : بياض نهار وسواد ليل ، نهار ممل وليل مضجر طويل ، وفى وسط هذا الملل والضجر قد يتفتح قلب البدوى للهوى فإذا هو الهم الشاغل والفصل الحافل فى حياته ، إن لم يكن حياته كلها . ومن الطبيعى فى ظروف البادية أن يصبح الهوى عزيـز المنال ، بل إنه يصبح مستحيل المنال كلما اندفع صاحبه وراءه اندفاع المتكالب المجنون ، إذ أنه لا يرى حياة له بعيدا عنه . وليس له سوى أن يختار بين الجنون أو الموت إذا لم يحصل على مناه . وبالفعل كان هذا مصير قيس : الجنون ثم الموت .

وكان أحمد شوقى ماهرا فى تصوير جنون قيس ، إذ أنه لم يجعل منه مجنونا أو معتوها تقليديا ، بل جعل من جنونه تجسيدا حيا متوترا لشاعر مرهف ذى قلب مغرم جريح . وكان

من الطبيعي أن يختلف الناس فى مسألة جنونه ، فقد آمن البعض بأنه مجنون تماما، فى حين رفض البعض الآخر هذا الاعتقاد رفضا باتا ، هذا فى الوقت الذى وقف فيه فريق ثالث من جنونه موقفا زاخرا بالشك والحيرة وضياع اليقين . وحتى ليلى نفسها كانت مصابة بهذه الحيرة . ولعل هذا يرجع إلى أن تصرفات قيس المحيرة كانت تؤيد رأى كل فريق على حدة ، فهو ينتقل من موقف المفكر العاقل المنطقى ، إلى الشاعر المصاب بالهذيان والغيبوبة ، إلى المجنون الذى يتصور صورا لا يمكن أن تخطر فى خيال عاقل ، لدرجة أنه يرى الجن ويصفهم ويتحدث معهم . ومن هنا كان جنون قيس مادة درامية خصبة لتعميق أغوار شخصيته ، مما جنب المسرحية أن تتحول إلى مجرد قصائد غنائية متتابعة ، وهو الخطأ الذى أوشكت على الوقوع فيه لولا جنون قيس .

وإذا كان أحمد شوقى قد ركز على الماضى فى مسرحيته ، فإن صلاح عبد الصبور يركز على المستقبل فى مسرحيته « ليلى والمجنون » وبذلك يتخذ جنون قيس أبعادا جديدة ومختلفة . فالمجنون الجديد فى حب ليلى ، مجنون يحمل على كتفيه هموم عصره ومآسى جيله وارهاصات وطنه من أجل الميلاد الجديد . وليس كمجنون شوقى الذى لم يكن يحمل فى قلبه هما سوى عجزه عن وصال ليلى . تجسد هذا المفهوم فى التقابل الذى سارت عليه المسرحية : الداخلية « مجنون ليلى » لأحمد شوقى مع المسرحية الخارجية « ليلى والمجنون » . فقد أضافت كل منهما إلى الأخرى ظلالا وإيحاءات جديدة بفعل العلاقة الجدلية بينهما . هناك فرق شاسع بين الصفاء الذى يسود حب قيس لليلاه برغم العقبات الراسخة فى سبيله وبين حب سعيد لليلاه ، هذا الحب الزاخر برواسب الماضى وآلام الحاضر وتطلعات المستقبل مضافا إليها الضيق والتوتر والملل والضياع الذى يمنعه من حبها حبا حقيقيا مما جعل حسام ــ الذى استمالته السلطة ــ يتمكن من الاستيلاء مؤقتا على قلب ليلى وجسدها بالكلام المعسول الخالى من كل معنى حقيقى .

وتبلغ المأساة قمتها عندما يصيح سعيد فى وجه حسام : « لن تأخذها منى » فى حين نسمع صوت بائع الصحف ينادى : « حريق القاهرة » ، وكأن هذا الحريق الذى يرمز إلى قمة التحلل هو نفس النار التى ستقضى على التعفن ، لأن الفساد يقضى على نفسه بفعل جنين الغد المشرق الكامن فى طيات الأحداث المتعاقبة حيث الطبيعة قادرة على اطلاق قوى التصحيح مهما حاول الفساد السيطرة عليها . وكان المجنون الجديد ضمن هذه القوى التى هامت بحب مصر ، وبذلت المستحيل من أجل انقاذها من براثن الفساد .

وإذا كان العرب يقولون على سبيل الطرافة إن الفنون جنون أو الجنون فنون ، فإن هذا القول يرجع إلى الربط التقليدى بين الجنون والشعر . وهو الربط الذى ساد بعض الأوساط الأدبية حتى القرن الماضى ، ودار حول صورة الشاعر الذى يرحل إلى عالم الغيبوبة والهذيان

كى يعود مرة أخرى وفى جعبته قصيدة جديدة . ولكن النقد التحليلى الموضوعى الحديث أثبت أن الشعر هو اعادة صياغة الأحاسيس طبقا لمنهج جمالى يحتم على الشاعر أن يكون فى قمة وعيه الحاد . ولذلك يجب ألا يرتبط الجنون بالشكل الفنى للعمل الأدبى وإلا أحاله إلى كيان هلامى فاقد الشخصية المتميزة ، وإنما يتحتم أن يظل الجنون ــ كما كان دائما ــ مضمونا مثيرا لأعمال أدبية ناضجة عقلا ومنطقا ووعيا واحساسا . فالجنون فى المضمون وليس فى عقل الأديب .

٩ - الحب

لم يحظ مضمون باهتمام الأدباء مثلما حظى الحب الذى يستحيل أن يخلو منه عمل أدبى بطريقة أو بأخرى . ومهما اختلفت المذاهب الأدبية حول مفاهيمه المتعددة وأشكاله المتنوعة فلابد أن تحدد موقفها منه سواء بالسلب أو الايجاب . وسواء أكان الأديب مغرقا فى الرومانسية المثالية أو مقيدا بحدود الواقعية الاجتماعية ، فإن الحب يشكل أمامه تحديا فكريا وفنيا لابد أن يواجهه . والحب ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة . وإنما هو ــ عند الأديب ذى النظرة الشمولية ــ بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الانسانى ، وتكتسب الأشياء بعدا ميتافزيقيا ، يتجاوز أبعاد المحسوس لكن هذا لا يعنى غياب المحسوس غيابا مطلقا ، ذلك أن الحب يبلور كل عناصر الوجود المادية والروحية .

ومن المستحيل الاحاطة بكل جوانب هذا المضمون فى الأدب العالمى ، ذلك انه استمر بنفس القوة والانتشار ابتداء من كتابات حكماء الفراعنة وملاحم الاغريق حتى آخر مدارس العبث والرفض فى الربع الأخير من القرن العشرين . ولذلك فإن الامكانية الوحيدة المتاحة لنا تكمن فى محاولة تلمس الملامح العامة التى تميز مفهوم الحب عند أعلام الأدب والفكر عبر عصورهما المختلفة . فمن أقوال حكماء الفراعنة التى أثرت على الفكر الانسانى فيما بعد ، إننا نحب الحياة ليس لأننا اعتدنا أن نعيش بل لأننا اعتدنا أن نحب ، وأن السماء تصنع الحب لتستهلكه الأرض ، وأن الرجل يستعجل الظفر بالمرأة ، لأن اللذة غايته فى حين تتلكأ المرأة وتتباطأ لأن الاستقرار هدفها وغير ذلك من الحكم والأقوال التى يصلح كل منها ليكون مضمونا لعمل أدبى متكامل .

أما فى الأدب والفكر سواء عند الاغريق أو الرومان فقد لعب الحب دورا رئيسيا يتراوح بين قمة الصوفية والمثالية ، وبين قاع الرغبة الشهوانية . يقول سقراط مثلا إن الجمال بلا فضيلة ليس سوى زهرة بلا رائحة ، وأن العاشق يعشق أحسن الصور ، ليفرز أحسن الصور ، وأن الجمال ينبع من مصدرين : المرأة والطبيعة ، وأن أعظم منظر فى العالم يؤثر فى النفس منظر امرأة جميلة تتألم ، والجمال هو الحبيب الحقيقى للحب . أما فيرجيل فيرى المرأة مقهورة ومتقلبة دائما ، ومع ذلك لا يستطيع العاشق أن ينأى عن معشوقته المثلى . كذلك يرى كاتولوس أن تكتب أقوال المرأة إلى عاشقها على الريح ، وعلى الماء الجارى ، فى حين يرى فيثاغورس فى الحب أكبر طاقة تساوى بين البشر . أما شيشيرون فيؤمن بأن لعقل المرأة

ما بجسمها من المزايا والعيوب ، فهو خلاب ولكنه ضعيف . فى حين يعتقد سوفوكليس أن المرأة خلقت لتشاهد وليس لتسمع . أما سينيكا فيقول إن الحب الصافى الحقيقى لا يهتم بشيء محدد فى ذاته ، بل يضيء الروح برغبته فى كل غاية جميلة على أمل أن يجد له صدى .

وإذا كانت العصور الوسطى فى أوروبا قد تميزت بالتزمت وضيق الأفق وخاصة فيما يتصل بنظرة الرجل إلى المرأة ، إلا أن ايطاليا ــ ومدينة فلورنسا بالذات ــ استطاعت عن طريق شعرائها وأدبائها الكبار من أمثال دانتى وبترارك وبوكاتشيو أن يفتحوا الأذهان على نظرة رحبة وشاملة إلى المرأة كمخلوق ساحر وجميل . فقد كانت النظرة التقليدية فى العصور الوسطى تقول بأن المرأة هى أصل كل خطيئة وشر بدليل أنها كانت السبب فى طرد آدم من جنة عدن . ولكن عالم الشعر والاحساس والانفعال لم يقنع بهذه النظرة الضيقة ، بل ذهب إلى نقيضها وأكد أن الأنثى الخالدة هى ينبوع كل خير وحب وجمال وحق وسمو ، ولولاها لضاع مذاق الحياة كلها . والدليل على ذلك أن الله عز وجل قد وضع بين يديها امكانية الميلاد الجديد لكل الأجيال القادمة . فالمرأة هى الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، والحياة لا تستطيع أن تستمر بدون الشرارة المقدسة التى يولدها الحب بين الرجل والمرأة .

ويعد الشاعر الايطالى دانتى أول من حطم نظرة العصور الوسطى إلى المرأة ومهد بذلك لنمو الاتجاه الانسانى الجديد الذى ساد عصر النهضة فيما بعد ، وتفرعت عنه كل الاتجاهات التى سارت فيها مفاهيم الحب حتى عصرنا هذا . ففى أشعار دانتى الملحمية مثل « الحياة الجديدة » و« الكوميديا الالهية » يبدو الحب أسمى عاطفة فى الوجود ، وأن مقادير العالم لو تركت فى أيدى النساء لما قامت الحروب . فالرجل يحقق كيانه فى الصراع والتدمير فى حين تكرس المرأة حياتها من أجل الحب والتعمير . ولا شك أن هذا الاتجاه منح دفعة كبيرة وقوية للاتجاه المثالى فى الأدب . فلم يحدث أن مجد شاعر امرأة مثلما تعبد دانتى فى محراب بياتريس . وبرغم أن بياتريس قد عاشت فإنه يجب ألا نعتبرها مجرد فتاة جميلة وقع فى غرامها شاعر لم يتمكن من أن يتزوجها ، فقد تحولت على يدى دانتى إلى رمز شامل للأنثى الخالدة فى كل زمان ومكان .

وإذا كان دانتى يمثل قمة النظرة المثالية الصوفية إلى الحب ، فإن بوكاتشيو يجسد النظرة الحسية بل الشهوانية اليه . فالأنثى عنده تبدو مخلوقا مغريا بحيث يرى القارىء جسدها كما يرى وجهها . فلم يكن بوكاتشيو يؤمن بالمثالية التى تعجز عن اقناع القارىء الواقعى ، ولذلك يقول النقاد إنه إذا كان دانتى قد كتب « الكوميديا الالهية » فإن بوكاتشيو كتب « الكوميديا الانسانية » حيث يلعب الجنس دورا لا يمكن تجاهله .

وهكذا نستطيع القول بأن دانتى وبوكاتشيو قد مثلا الاتجاهين الأساسين اللذين بلورا

مفهوم الحب عند معظم الأدباء الذين عالجوه فى أعمالهم منذ عصر النهضة إلى الآن . فلم يعد الحب مجرد نزوة أو عاطفة أو انفعالات ، بل هو فعل أو نشاط أو ابداع . يقول الفيلسوف الوجودى كيركيجارد مثلا إن الحب ليس أغنية تنشد ، بل فعلا يتحقق . فى حين يؤكد تولستوى أن المحبة الحقيقية لا تتفق فى كثير أو قليل مع ذلك الحب العاطفى أو الوجدانى الذى قد نجد له نظيرا لدى الحيوان فى صميم خبرته الخاصة . ويرى الفيلسوف وعالم النفس يونج أن الحب الحقيقى لا يمكن أن يتجه نحو الانسان التجريبى وحده ، بل لابد أن يتجه نحو الانسان الكلى ، كمحاولة لتحقيق ما يشبه الكمال الروحى . وهو ما يذكرنا بقول مدام لافاييت : « إن فى الحب شيئا من كل شىء : ففيه شىء من الروح ، وفيه شىء من العقل ، وفيه شىء من القلب ، وفيه شىء من الجسد . ولكن الحب ليس مزيجا من كل هذه الأشياء ، بل هو مركب ابداعى يحمل طابع ذلك الموجود الفريد الذى لن يكون انسانا بحق ، اللهم إلا إذا كان شيئا أكثر من مجرد انسان » .

وعلى الرغم من أننا فى العصر الحديث نعرف تماما معظم المفاهيم المرتبطة بالحب ، فإن أحدا منا لا يستطيع أن يقطع على وجه التحديد بالعناصر التى يتكون منها . من هنا كان تناقض وجهات النظر تجاهه فى الأعمال الأدبية . وهذا التناقض يعبر عن خصوبة مضمون الحب وتعدد أبعاده بحيث لا يمكن حصرها فى نظرية واحدة أو مفهوم محدد . فإذا قرر شاعر مثل دانتى أن الحب قوة كونية كبرى ، لأنه يحرك الشمس وباقى الأجرام السماوية ، فإن كاتبا مثل لاروشفوكو يؤكد أنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب ، لما قدر للكثيرين منا أن يقعوا صرعى لما نسميه الحب . وعلى حين يقرر بلزاك أن الحب توافق بين الحاجات الحيوية والمشاعر الوجدانية ، وأنه بمثابة شعر الحواس ، ومفتاح كل ما هو عظيم فى الحياة الانسانية ، فإن كاتبا آخر مثل بروست يؤكد أن الحب مجرد وهم من الأوهام ، وأننا نطمع عن طريقه فى امتلاك شخص من الأشخاص ولكننا لا نلبث أن نتحقق من استحالة تحقيق هذه الرغبة .

وعلى الرغم من هذا التناقض فإن الحب كمضمون فكرى وانسانى قد احتكره من قديم الزمن أهل الأدب من الشعراء والمسرحيين والروائيين الذين استغلوا أبعاده المتناقضة والمتعددة فى اقامة معظم أعمالهم التى شكلت الهيكل العام للأدب العالمى ، حتى حب الذات جسده الشاعر والروائى الانجليزى جورج ميرديث فى روايته الشهيرة « النرجسى » . وكان من الطبيعى أن تختلف أساليب الأدباء فى معالجتهم لمضمون الحب باختلاف العصر والبيئة ، فتراوحت أساليبهم بين النظرة الصوفية ، والمعالجة الشعرية ، والفكر البيولوجى ، والمنهج الأخلاقى ، والمنظور الاجتماعى . . . الخ . وهذا التنوع منح الأدب القدرة على محاولة تفسير ما هية الحب تفسيرا حيا مجسدا بعيدا عن النظريات الجافة والقوالب الجامدة .

كذلك اهتم الأدباء بمعالجة التنويعات المتعددة التى تفرعت عن المضمون الرئيسى للحب . فالشفقة مثلا تؤكد لنا أن الوجود الانسانى فى جوهره ضرب من التلاقى . والألم قد يقربنا من الآخرين . بل إن الانسان يغدق شفقته على الآخرين دون أى توقع لتبادل هذه الشفقة معهم ، كما يحدث فى حالة الشفقة بالحيوان وبالضعيف وبالمحروم . وقد تستطيع « الأنا » أن تتجرد من تجاربها الذاتية كى تشارك فى حياة « الآخر » التى لا عهد لها بها من قبل . كذلك عالج الأدب عاطفة الأمومة . والحب الأبوى ، وحب الأبناء لوالديهم ، وروح العائلة كأداة لتحقيق التواصل بين الجيل القديم والجيل الجديد ، والأخوة التى تبدأ بالعائلة وتمتد لتشمل الأخوة الانسانية كلها .

وإذا كان الوجود فى نظر الأدباء ليس سوى الحب نفسه ، فمن الطبيعى أن يهتم الأدب الصوفى بصلة الحب بين الخالق والمخلوق بحكم أنها الصلة بين الكل والجزء ، مع التركيز على الصلاة والابتهالات بوصفها صلة بين الله والانسان ، بل إن العالم ذاته ليس سوى وسيلة نستخدمها فى الوصول إلى الله . والحوار ضرورى لتحقيق التبادل فى الحب بين الخالق والمخلوق . كذلك يؤكد لنا الأدب الصوفى على أن خير وسيلة لحب الله هى المشاركة فى تحقيق خلاص المخلوقات البشرية .

كذلك لم يترك الأدب الصداقة التى بلورها بصفتها إحدى تنويعات الحب . فالصداقة الحقيقية هى التى تنشد الخير لا المنفعة وهى التى تثبت أن الحب ليس مجرد صورة من صور الأنانية ، وأن العبرة ليست بكثرة الأصدقاء ، بل بحسن اختيارهم حتى تتحقق الصداقة الفعلية من خلال المساواة والمعرفة والاحترام والرعاية والمسئولية .

أما حب الجنس الآخر . فكان له نصيب الأسد فى معظم الأعمال الأدبية على مر العصور . فهناك الحب الذى يخضع لقانون « كل شىء أو لا شىء » ، والحب الذى لا يفرض شروطا ، والحب الذى لا يخرج عن نطاق الأوهام ، والحب الأعمى الذى لا يرى إلا بعين الخيال ، والحب الذى يدفع المحب ليخلع على المحبوب كل صفاته ، والحب الذى يجعل الانسان يحب لمجرد الحب ، أو يريد المحبوب على ما هو عليه ، والحب بوصفه تجربة أخلاقية ، والحب الذى يحدد بعدا جديدا للانسان ، والحب الذى يؤكد أن الوجود بالنسبة إلى كل من الرجل والمرأة هو تبادل الوجود ، والحب الذى يتطور فى نطاق الحياة الزوجية ، والصراع بين الجنسين حول مشكلة الوفاء أو الاستقرار الزوجى ، والسأم فى حياة كل من المرأة والرجل ، والحب كاختيار [illegible] ، والحب الذى [illegible] وجود الانسان ويخلع عليه معنى [illegible] . الخ من كل أنواع الحب بين الرجل والمرأة . لكن المشكلة الكبرى التى حيرت الأدباء فى معالجتهم للحب [illegible] فى [illegible] بين حريقين .

ولكن [illegible] الأدباء [illegible] الحياة الحديثة وضغوطها

المتزايدة ، فإن هناك عنصرا فى مضمون الحب يشكل جوهره الكامن والراسخ الذى تبلور منذ عصر الأساطير الاغريقية التى جسدت الحب دائما فى صورة « طفل » وهى نفس الفكرة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى بسكال فى رسالته « مقال فى انفعالات الحب » حين قال : « إن الحب دائما طفل حديث الولادة ، لم يتخط بعد دور التكوين » وبالفعل فقد وجد معظم الأدباء فى الحب عودا إلى نبع البراءة الأولى التى تتضح فيها الطبيعة البشرية على حقيقتها بعد أن تتخلص من كل الرواسب والتراكمات والأقنعة التى تصطنعها حياتنا المعقدة ومجتمعنا المحير ولذلك يشكل الحب الحقيقى فى معظم الأعمال الأدبية نسمة هواء منعشة متجددة ، تبدو من خلالها الشخصيات وكأنها تولد من جديد ، وترى العالم سويا للمرة الأولى وكأنها تقمصت بساطة الأطفال وطهارتهم ، ونقائهم ، ونضارتهم .

ومع ضغوط الحياة الحديثة المتزايدة يبدو الحب فى الأعمال الأدبية فى صورتين أساسيتين : الصورة الأولى تجسد الحب كفترة هاربة من الزمن ، تكاد تكف فيها الشخصيات عن الصراع الوحشى من أجل المغانم والمكاسب المادية من أجل الاستمتاع بالمشاعر النقية والانفعالات العفوية المخلصة . فى هذه اللحظات العميقة الصادقة يتخلى البخيل عن بخله ، والحقير عن حقارته ، والحقود عن حقده ، والخبيث عن خبثه ، والمنحل عن انحلاله . . . . الخ وهذا ما يذكرنا بقول سيمون دى بوفوار « إننا حين نحب الغير حبا حقيقيا ، فإننا نحبه فى غيريته ، وفى صميم تلك الحرية التى بمقتضاها يندعنا أو يفلت منا . فالحب اذن عدول عن كل امتلاك ، وكل امتزاج ، وكأننا نتخلى عن وجودنا كى يوجد ذلك الموجود الذى لسنا نحن اياه » .

أما الصورة الأخرى للحب فتجسده كفترة مواجهة للزمن ، فترة تشرع فيها الشخصيات كل أسلحتها الممكنة من أجل اثبات كيانها ووجودها . فالرجل ــ مثلا ــ لا يشعر برجولته ، ومن ثم بكيانه ووجوده ، إلا فى وجود المرأة . والمعركة التى يحاربها الرجل بمفرده فى حياته تختلف تماما عن خوضها مع امرأة يحبها . ولذلك تبدو لتجربة الحب ــ فى نظر الكثير من أبطال الأعمال الأدبية ــ أهمية نفسية كبرى ، لأن المرأة التى يقع الرجل فى حبها هى بمثابة الكائن الوحيد الذى يمكن من خلاله تحقيق معجزة الخروج من ذاته ، من أجل النظر إلى نفسه وكأنما هو « آخر » : ذلك الآخر الذى هو فى نفسه ذاته العميقة . وخاصة أن الحب موجه منذ البداية نحو المستقبل وذلك إذا اعتبرناه « فعلا » وليس مجرد « عاطفة » . والمرأة هى المرآة الحقيقية التى تعكس للرجل ما هو عليه فى قرارة وجوده . وهذا ما عبر عنه كيو أحد أبطال رواية « الوضع الانسانى » لاندريه مالرو حين قال : « إننى لست فى نظر الآخرين سوى ما قد صنعته ، وأما فى نظر ماى ــ وماى وحدها ــ فأنا لست ما قد صنعت ، وهى أيضا بالنسبة لى ، ليست مجرد سيرة تاريخية » . ولا شك أن كيو قد وجد عند ماى ما كان ينشده ، فإن هذه المرأة التى أحبته كما كان يحب

نفسه تماما ، هى وحدها التى منحت لحياته معنى حقق من خلاله وجوده ، واستطاع به أن يواجه الزمن والأيام .

وقد تبدو الصورتان اللتان تجسدان الحب فى الأعمال الأدبية متناقضين صورة الهروب من الزمن وصورة مواجهته . لكنهما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هى : موقف الانسان من ذاته ومن الآخرين ومن الكون بصفة عامة . وهذه الأبعاد اللامتناهية للحب تجعل منه عالما زاخرا بالحيوية والخصوبة والتناقض والالتحام والصراع والتناغم ، ومن ثم فإنه يبلور الحياة بكل قوتها وضعفها مما يجعل منه مضمونا ونبعا لا ينضب للأدباء . فالحب لا يمكن أن يكون الشىء الوحيد الذى لا يتغير ، فى عالم لا يكف فيه كل شىء عن التغير ، وكما أن الهوية الحقيقية هى الوجود الحى الذى يتقبل كل ما يعرض له من تغيرات ، كى تدمجها فى صميم وحدتها الأصلية . كذلك الحب الحقيقى الذى يحاول أن ينسج لنفسه من خيوط السأم ، والألم ، والصدفة ، والزمن ، والحياة المشتركة ، نسيجا متينا قويا يحقق الانسان وجوده من خلاله . ولذلك لا مكان للتعجب عندما ندرك الأبعاد والأعماق والآفاق التى بلغها الحب كمضمون فكرى يأتى فى الأهمية والحيوية قبل كل المضامين الأدبية بلا استثناء .

١٠ - الرعب

كان من الطبيعى أن يكون الرعب أحد الخطوط الرئيسية التى شكلت نسيج الأدب العالمى سواء على مستوى الشكل أو المضمون نظرا لنوعية العلاقة الغامضة بين الانسان والكون . وهى العلاقة التى تجعل الانسان يعيش فى رعب دائم ، يتراوح فى درجاته ما بين الشعور بالنقص والخوف والقلق الذى يصل فى النهاية إلى الرعب . وهذا المزيج من الدرجات الانفعالية لا يعنى أن الانسان مهدد دائما فحسب بل يعنى أيضا أن الطبيعة قد منحته للانسان من أجل المحافظة على حياته . بل إن الحيوانات نفسها تخاف وتفزع ، ثم تجفل هاربة إلى مكان يأويها بعيدا عن الشر الذى يلاحقها . كما يبدأ الخوف والفزع مع الانسان منذ طفولته المبكرة ، ثم تختلف مظاهرهما تبعا لعمر الفرد ، وجنسه ذكرا كان أم أنثى ، ومستوى نضجه وظورفه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .

وطالما أن الرعب يشكل هذا الجانب الخطير فى كيان الانسان ، فقد كان من الضرورى للأدب العالمى أن يعالجه بوسائله الفنية الخاصة ، ابتداء من مخاوف الطفولة ، ومرورا بمخاوف المراهقة والرجولة ، وانتهاء بمخاوف الكهولة والشيخوخة ، بحيث يبدو الرعب كأنه رفيق العمر بالنسبة للانسان . بل إن مخاوف الانسان تتعدد وتتنوع داخل كل مرحلة من مراحل العمر ، فهناك المخاوف الدراسية ، والعائلية ، والجنسية ، والصحية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية . . . الخ . ناهيك عن المخاوف الميتافيزيقية التى بدأت بها التراجيديا الاغريقية وحاولت بها تحديد موقف الانسان من تلك القوة الغامضة الرهيبة المسماة بالقدر . وذلك من خلال مزج الرعب بالشفقة وهو ما أسماه أرسطو بالتطهير أو الكاثارسيس الذى يجعل مشاهد التراجيديا يشعر بالرعب يجتاحه عندما يتتبع البطل وهو يسير إلى مصيره المحتوم ، ذلك أنه يتوحد معه بحكم اشتراكهما معا فى الانسانية ، ومن ثم فهو يتخيل نفسه مكانه لأن هذا أمر محتمل ، وفى الوقت نفسه يشفق على البطل لأنه يعرف ثغرة الضعف الانسانى التى تدفعه دفعا إلى حتفه ، ولا يستطيع كبح جماحها .

وعلى الرغم من أن المشاهد يشعر بالرعب يتغلغل فى كيانه ، فإنه يستمتع بهذا الشعور لأنه واع تماما أن دوره لا يتعدى حدود المشاركة الوجدانية ، وأنه آمن فى مكانه وهو يتابع المواقف المرعبة فوق منصة المسرح . مثله مثل الانسان عندما يرى حادثا مأسويا فيشعر بالراحة لأنه لم يتعرض لمثله وفى الوقت يشفق على ضحاياه . وفى التراجيديا لا يتعارض

الموقف المأسوى مع قدرة العقل الانسانى على استيعابه ، لكنه يتعارض مع الاتجاه العقلانى البحت الذى يحاول اقناع الناس بأنه لا سر هناك ، ومن ثم يصبح الرعب الانسانى غير ذى موضوع لأن كل شىء محتمل ومتوقع ويمكن تفسيره علميا . وقد وصفت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية المغرورة التى تقلل من شأن الغيبيات والميتافيزيقيات الغامضة فى حياتنا ، وانتقدتها بقولها :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا المتفلسفون الذين يجعلون من الخوارق التى لا تعلل أمورا عصرية مألوفة . ولذلك ترانا نستخف بما هو مرعب ، فانعين بالمعرفة الظاهرية ، فى حيث يتحتم علينا أن نعترف بالخوف من المجهول » .

وإذا كان العلم يسعى دائما إلى الاستخفاف بكل ما هو مرعب بلا سبب ظاهرى ، فإن الأدب يتوغل فى أحراش النفس الانسانية لايمانه بأنه طالما أن الرعب موجود بطريقة أو أخرى فلابد من التعامل معه بهدف بلوغ المزيد من معرفة النفس الانسانية . وإذا كان العلم لم يستطع أن يقضى على عنصر الخطر الذى يتهدد الانسان فى كل لحظة من لحظات حياته حتى يقضى عليه خطر الموت فى النهاية ، فإن من حق الأدب أن يجسد قضية الرعب بالشكل الفنى الذى يراه مناسباً بل إن العلم لا يزال يبتكر من المخترعات ما يضاعف كمية الخطر والرعب فى حياتنا . فبعد أن كان الرعب مسألة فردية من الطراز الأول ولا يتعدى مداها الأسرة أو الطبقة بأية حال من الأحوال ، أصبح الرعب قضية عالمية يشعر العالم كله بوطأتها مع ضغوط السياسة اليومية العالمية وتناقضاتها التى لا تخطر على بال . يكفى أن نذكر الرعب الذرى فى هذا المجال كى نرى إلى أى حد أصبح العالم كله مهددا .

وكانت التراجيديا أسبق الأشكال الأدبية لاحتواء هذا الرعب الانسانى ، ثم تلتها الميلودراما فبالغت فى اثارة الرعب من خلال مناظر القتل والدم والظلام والصرخات والعويل ، وذلك بهدف هز المتلقى من الداخل تماما ، ومنحه نوعا من الإثارة التى يفتقدها فى حياته اليومية العادية . ولعل المتعة التى يشعر بها المتلقى فى وجود هذا النوع المرعب من الاثارة ، أنها تشكل تحديا لقدرته على تحمل مثل هذه المواقف ، ولو على مستوى الخيال .

ثم جاءت الرواية القوطية فى القرن الثامن عشر كى تخرج بالقارىء من مجال الواقع الملموس إلى دنيا الأشباح القادمة من الماضى ، حيث تفقد الأشياء منطقها الطبيعى المعقول [illegible] المقابر بين الأشباح والصرخات والظلام . وكانت هذه الرواية [illegible] الطبيعية لروايات الرعب التى تتخذ من حياة مصاصى الدماء وهجمات الأرواح الشريرة وجولات المتفاخرين الليلية ونزوات الشر عند بعض العلماء الذين [illegible] فى تدمير العالم بمخترعاتهم . [illegible] من كل هذا مضمونا أصبح مغريا فيما بعد لكثير من [illegible] السينما العالمية ومخرجيها . كذلك سارت الرواية البوليسية على هذا النهج

المثير للرعب بهدف الرواج التجارى وسط جمهور القراء اللاهث وراء الاثارة هربا من الملل والسأم .

وهكذا يؤكد فشل كل المحاولات العلمية فى درء الرعب أو حتى مجرد الاحساس به عن الانسان . بل من الواضح أن الانسان يسعى لممارسة هذا الاحساس بدليل اقباله على كل الأعمال الأدبية التى تتخذ منه مضمونا ابتداء من المسرح الاغريقى وحتى السينما المعاصرة ، إنه يتقبل ببساطة حكايات المردة والغيلان والاشباح لأنها تشبع خياله بعد أن عجزت حياته عن امداده بمثل هذا الاشباع . وهناك بعض الأدباء والمفكرين وعلماء النفس الذين يفترضون أنه إذا لم يكن الرعب موجودا لاخترعه الانسان . وهذا على النقيض تماما من المفهوم التقليدى الذى يؤكد أن متع الحياة لا تتم إلا بتحرر الانسان من الخوف .

ويقول ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن المعاناة وحدها لا تصنع البطل المأسوى ، بل لابد من تحدى القدر ومقاومة المعاناة والعذاب . ونحن الجمهور لا يكفينا أن نجفل من الرعب فى رعب ، بل علينا أن نمسك الرعب بأيدينا . عندئذ سنكتشف منطقا فى غاية الغرابة والتناقض . هذا المنطق يثبت لنا أننا كلما تقبلنا الرعب واستوعبناه ، قل احساسنا بالرعب . إنه لا يقل فحسب بل يتبدل إلى الاحساس بتلك الرهبة الرائعة التى نمارسها فى حضرة الأعمال الدرامية العظيمة . إنها الرهبة التى تجعل الانسان يستوعب العالم كله فى لحظة من لحظات الشعور الانسانى المكثف . وهذا يذكرنا بقول الفيلسوف الفرنسى باسكال عندما عبر عن موقف الانسان من الكون اللانهائى بقوله : « إن الصمت الأزلى فى كل هذه الفضاءات اللانهائية يرعبنى » . إنه لا يرفض الرعب ولا يهرب منه ، بل يعتبر نفسه جزءا من هذا الكون الذى يرعبه صمته وحجمه .

ولا يوجد مثل الأدب فى قدرته على تجسيد هذه الرهبة السامية ، ذلك أن الحياة لا تمدنا إلا بأحاسيس الخوف والفزع والهلع . وإذا كان لوسيان جولدمان قد اعتبر باسكال أنقى وأعظم المفكرين الذى حددوا معنى الرهبة الذهنية فى مواجهة الكون ، فإن تحديد المعنى الذهنى المجرد لا يكفى للانسان العادى حتى يستوعبه . بل لابد من تجسيده فنيا ودراميا . وهذه وظيفة الأدب . فمثلا قدم جيته مثلا جميلاً فى « فاوست » على الصياغة الشعرية للرهبة المأسوية . تجتاح الرهبة فاوست نفسه عندما يسلمه مفيستوفليس مفتاح دولة « الأمهات » . فى أول الأمر يلمح جيته تلميحا جنسيا واضحا ، لأنه بمجرد امساك فاوست بالمفتاح ، فإنه يتمدد ثم يشتعل ويطلق الشرر . وبرغم ما عرف به جيته من أسلوب تجريدى ، فإنه لا يتكلم عن الرهبة تجريديا ، بل نجد فاوست يرتجف حالما تذكر الأمهات ثم يرتجف ثانية عندما ينمو المفتاح فى يده ويطلق الشرر ، وعندما يلحظ مفيستوفليس فزع فاوست عند ذكر الأمهات يقترح عليه أن يلغى الرحلة كلها . لكن فاوست يرفض رفضا باتا لأنه لن يتراجع عن ممارسة الرهبة ، مهما كان الثمن الذى سيدفعه لقاء التجربة

الرهيبة . بل يكرر قوله إن « الرجفة فزعا ثلثا الرجولة » ثم يضيف إن الرجفة فزعا هى الرجولة نفسها . وبذلك لم تعد الرهبة مجرد فزع ذهنى كما نجد عند باسكال ، بل تجربة حسية متجسدة فيسيولوجيا . إن ارتعاشه الجسد تجربة مادية ملموسة من الطراز الأول . تجربة تجمع بين الارتعاشة نفسها : الفزع ، الرعب ، البلبلة ، الرهبة ، وبين قبولها واستيعابها . إنها التحدى الذى يتحتم على الانسان أن يثبت أنه كفء له ، وأنه لا أمل له فى تجنبه أو التهرب منه . بل إن خير أمل عند الانسان هو انعدام هذا الأمل تماما . إن التهرب من ارتعاشة الحياة تهرب من الحياة ذاتها .

من هنا نستطيع فهم رؤ ية كثير من الأدباء العظام للعالم على أنه رعب مقيم . صحيح أن العديدين من الأدباء كانوا يسارعون إلى الاستدراك بأنهم لم يعمموا الرعب فى العالم كله ، بل فى الأجزاء التى كتبوا عنها . ولكن يظل العمل الأدبى العظيم تجسيدا للعالم بل للكون كله ، ولذلك كانت الرؤ ية المحركة فى أعمالهم هى رؤ ية رعب . وفلسفة الحركة مستمدة من شوبنهاور وبدايات نيتشه : التناقض كامن فى قلب الكون ، والخطر يلتف حول الانسان ، فى كل لحظة ، وعلى الانسان ألا يتهرب من الخطر فحسب ، بل عليه أن يذهب اليه ويتحداه ، عليه أن يذهب إلى الجحيم ويعيش فيه بارداته . ولذلك كان شعار هذه الحركة : « الجحيم مدينة أشبه بأشبيلية » فابتداء من برناردشو فى « جزيرة جون بول الأخرى » ومرورا ببريشت فى « مهوجونى » وانتهاء بسارتر فى « الأبواب الموصدة » أو «جلسة سرية» ، فان الجحيم هو المكان الذى نحن فيه الآن .

وبالطبع ليس هناك تفسير واحد محدد لهذه الرؤ ية الرهيبة ، ولذلك قوبلت بدرجات متفاوتة بين الرضى والسخط . ولكن يستحيل نكران وجودها أو اهميتها ، وحتى أشد الناس سخطا عليها لابد أن يعترف للحركة التى حملت هذه الرؤ ية بمنجزاتها التى تميزت بها . فإذا كان الجمال بمفهومه الكلاسيكى قد تركه الأدباء كى يموت ويندثر ، فقد ولد جمال رهيب ، جمال لا يعتمد على النبل التقليدى أو البطولة التى عرفها الأدب العالمى منذ كتب هوميروس ملاحمه ، بل يكشف عما فى الخسة واللا بطولة من مدى انسانى أوسع وأعمق مما كان متوقعا . فقد أصبحت الحدود الانسانية ضيقة فوق القمة حيث النبل القديم والبطولة التقليدية ، فى حين اتسعت القاعدة التى تحتوى البشر جميعا حيث تختفى البطولة ويندثر النبل الملحمى أو التراجيدى . ولذلك يمكن اعتبار قول الفيلسوف كارل ياسبرز إن «المأساة لا تكفى» موجها لأنصار المأساة التقليدية التى تنهض على الجمال ، والنبل ، والبطولة ، والحقيقة المثلى . فالمأساة نفسها لها حدودها ، بل إنها تستثنى معظم التجربة التى يعرفها معظم الناس . والرهبة لا توجد فى حياة الأبطال فحسب ، بل يمكن لمسها بطريقة أكثر اقناعا فى حياة أبسط الناس . لقد انتقل الأدب من عصر الرهبة الارستقراطية المترفعة الى

عصر الرهبة الديمقراطية الشعبية ، اذا ما استخدمنا لغة السياسة . فالرعب تجربة انسانية غير قاصرة على فئة أو طبقة معينة ، ولذلك يسعى الأديب دائما كى يعلم الانسان كيف يعيش مع الرعب ويستوعبه ، بدلا من أن يترك الرعب يستوعبه ويقضى عليه .

١١ - الريف

شكلت الحياة فى الريف منذ فجر الأدب الانسانى مضمونا لأعمال أدبية ـ سواء أكانت شعرا أو نثرا ـ عند معظم شعوب العالم . فقد اهتم الأديب بالعلاقة العضوية بين الانسان والأرض التى قدمت لما شيته الطعام فى مرحلة الرعى ، ثم الغذاء له فى مرحلة الزراعة . وحتى فى مرحلة الصناعة كانت محاصيل الأرض ومنتجاتها المواد التى قامت الصناعة عليها . ولذلك فإن الأدب الذى يتخذ من حياة الرعاة والفلاحين ، ومن مجتمع القرية الوادعة مضمونا له ، لم يكن يسعى للبحث عن حياة البساطة والبراءة والنقاء فحسب ، بل ركز على حياة الانسان فى جوهرها الأصلى حتى يسطع تحت ركام التعقيدات والمتاهات التى أدت اليها الحياة فى المدينة . ومن هنا كانت المقارنة بين حياة الريف وحياة الحضر قائمة بطريقة شبه مستمرة فى أعمال الشعراء والأدباء الذين عالجوا حياة الرعاة والفلاحين . فإذا كانت القرية تمثل العلاقة النقية البريئة البسيطة بين الانسان والطبيعة ، فإن المدينة تجسد مأساة التعقيد والافتعال والاصطناع التى تجرف الانسان دون أن يملك لنفسه موقفا محددا .

وقد حاول النقاد التفريق بين هذا المضمون الأدبى المتبلور وبين الأغانى والأهازيج الريفية وغير ذلك من وسائل التعبير البدائى عن الحياة فى مظاهرها الفوكلورية . فقد بدأ الأدب الريفى ـ اذا جاز لنا هذا التعبير ـ كمحاولة لتصوير حياة الرعاة التى تمثل بدورها لحظات السعادة والنشوة التى تعترى الانسان عندما يشعر بتناغمه مع مظاهر الطبيعة . ذلك أن حياة الرعاة مجرد وسيلة فنية لتجسيد حياة النقاء والبراءة والبساطة بصفة عامة . ولذلك لا يدور الأدب الريفى أو الرعوى حول فئة معينة من الناس ، بل يتخذ من حياة هذه الفئة قاعدة ينطلق منها إلى الانسانية الرحبة الشاملة .

ويعد الشاعر الاغريقى ثيوكريتاس رائدا لهذا النوع الأدبى . فقد عاد من جزيرة صقلية حوالى عام ٢٨٠ قبل الميلاد ، محملاً بذكريات النقاء والبراءة والعفوية التى لم يستطع الهروب منها ، بل استمرأ استرجاعها من حين لآخر وأخيرا طغت على اشعاره التى كانت بمثابة النموذج المبكر للشعر الرعوى . ولم يكن ثيوكريتاس قرويا أو ريفيا ، بل كان من أبناء المدينة ، لكن الريف سحره ، مما دفعه الى ابتكار شخصية تبحث فى مونولوجاته وديالوجاته عن التجسيد الفنى للحياة الفعلية للرعاة ، وذلك أمام خلفية خبرتها هذه الشخصية وعشقتها . وقد اتفق النقاد على أن كل الشعراء الرعويين الذين أتوا فيها بعد قلدوا سواء ثيوكريتاس أو من قلده قبلهم .

ويرجع الفضل الى ثيوكريتاس فى بلورة ثلاثة أشكال من الأدب الريفى تركت بصماتها واضحة عليه . ولم تتغير سوى مظاهرها لتناسب متطلبات كل عصر . تمثل الشكل الأول فى مباريات الغناء التى ترجع أصولها الى المسابقات التى عقدت فى المهرجانات الشعبية المبكرة حين كان يتقابل راعيان فيما يشبه «القافية» الزاخرة بالدعابة وخفة الظل ، ثم يقرران حسم التحدى المرح بينهما عن طريق اقامة مباريات فى الغناء ويحكم المباراة راع ثالث . ومن خلال الغناء المتبادل يقص الراعيان أفراح العشاق واحزانهم . وغالبا ما تنتهى المسابقة بعجز الحكم عن تفضيل أحد الراعيين على زميله ، فلكل مزاياه وقدراته على الوصف الشعرى والانشاد الشجى .

أما الشكل الثانى من الشعر الرعوى ففيه يصف راع وحيد منابع السحر والجمال فى شخصية محبوبته ، وينعى حظه التعس الذى لم يسمح له بالوصال السعيد . وفى الأنماط الأولى لهذا الشكل كان الشاعر يتوجه مباشرة بالنجوى الى معشوقته . ومع مرور الزمن بدأ الشاعر بوصف الخلفية التى تتحرك أمامها حبيبته ، ثم وصف الراعى الذى يتغنى بجمالها ، والذى تعد أغنيته جزءا منفصلا بل ومقحما فى بعض الأحيان على المقطوعة كلها .

ثم جاءت المرثية الشعرية لتثبت وجودها كشكل ثالث يملك قدرة على الاستمرار والتعميق تفوق قدرة الشكلين السابقين . وكانت أول قصيدة ريفية لثيوكريتاس « مرثية دافنى » قد أرست معظم التقاليد التى تكررت فيما بعد عبر العصور والأجيال . فى هذه القصيدة تتمثل الخلفية الوصفية فى قطيع من الماعز يقابل ثايرييسس ، ويعده بهبات رائعة اذا غنى له الانشودة القديمة التى تحكى قصه دافنى الأسطورية التى خدعت فى حبها . ونستمع بالفعل الى الأغنية التى قد تبدو عرضية وغير ملتحمة عضويا بالأجزاء الأخرى ، ولكنها تشكل الجزء الأكبر من القصيدة . ثم يأتى القرار أو المقطع المتكرر ليخاطب حوريات الغابة ، وأطياف الأماكن المقدسة من خلال صلاة توضح أن الطبيعة ــ وأن كانت قوانينها صارمة ــ إلا أنها تركت للانسان القدرة على استرجاع ذكرياته وصياغتها بالشكل الذى يفضله .

وبالاضافة الى هذه الملامح الرئيسية فلابد أن نذكر قدرة ثيوكريتاس على تطويع الجمل والتراكيب اللغوية فى هذه القصيدة ، بحيث خرجت الألفاظ والمعانى عن دلالتها المحددة المحدودة الى آفاق لانهائية من التعبير الفنى . وبعد اندثار الشعر الرعوى كنوع أدبى ، انتقلت الصور والرموز والاستعارات وغير ذلك من الأدوات التقليدية الى شعر الرثاء الذى استطاع أن يواكب مشاعر الانسان حتى عصرنا هذا ، وخاصة عند الشعراء الذى عبروا فى قصائدهم عن حزنهم الدفين لفراق الأحباب .

ومع انتقال الشعر الرعوى الى روما على يدى فيرجل الذى عاش بين عامى ٧٠ و ١٩ قبل الميلاد ، فقدت القصيدة الرعوية جاذبيتها كصورة حية للحياة الريفية الفعلية من خلال خلفية واقعية . ومنذ ذلك العصر أصبحت فنا قائما أساسا على التقليد والمحاكاة .

وباستثناء شعر المديح ، فقد ظلت الأشكال الرئيسية كما هى بدون تغيير ، وان كانت قد تحولت الى قوالب يصب فيها الشاعر أغراضه الشخصية مثل التعبير عن عرفانه بجميل الامبراطور الذى أعاد اليه ممتلكاته المغتصبة ، أو تعزية صديق فقد حبيبته .

ومن الواضح أن فيرجل كان متفوقا فى الناحية الفنية على ثيوكريتاس . وهذا التفوق يتجلى فى قدرته على التركيز والايجاز ، وتحكمه فى الايقـاع ، واحساسـه العميق بجمال الألفاظ والكلمات . وعندما أصبحت القصيدة حلم رجل المدينة بحياة القريـة ، تخلت حقائق الحياة الريفية عن مكانها الأثير لصور وأطياف الريف الحالم الذى يجسد حلم الانسان بالعصر الذهبى . وقد تطور الأمر بهذه الخلفيات الحالمة والأطياف الريفية لتتحول فيما بعد الى أركاديا خيالية أو قرية مثالية لا تمت الى عالم الواقع الكئيب بصلة .

وبما أن فيرجل قد كتب باللاتينية ، واعتبر الشاعر الذى تنبأ بميلاد المسيح ، فى حين لم يعرف مصادره الرعوية الاغريقية على وجه التحديد ، فان هذه العوامل اتحدت كى تمنح للشعر الرعوى الرومانى السيادة بطول العصور الوسطى . ومع قدوم عصر النهضة برز أدباء من أمثال بترارك (١٣٠٤ ــ ٧٤) وبوكاتشيو (١٣١٣ ــ ٧٥) ساروا على نهج فيرجل كما تأثروا بالأنماط الأدبية التى عرفتها العصور الوسطى . لكنهم أضافوا روح عصرهم أيضا . فعند بترارك امتد الشعر الرمزى الأخلاقى عنده ليحتوى السياسة . أما الشعر الرعوى أو الريفى التقليدى فقد أصبح معبرا عن شخصية الشاعر بكل تحتويه من آلام وآمال ، مما منحه دفقة جديدة من الحيوية .

وقد شهد عصر النهضة ثلاث تفريعات للانشودة الريفية الكلاسيكية بحيث تجلت فى أشكال جديدة . واستوعبت مضامين لم تكن تعالجها من قبل . فقد أدخل أديب نابولى الكبير سانازارو القصص الرومانسى الذى يستمد مضمونه من الريف الايطالى كما نجد فى كتابه الشهير « أركاديا » الذى صدر فى عام ١٥٠٤ ، والذى يمزج فيه الشعر بالنثر . نجد الاتجاه نفسه عند الشاعر البرتغالى مونتيمايور فى كتابه «ديانا» ١٥٥٨ ، كـما كتب فيليب سيدنى فى انجلترا «أركاديا» عام ١٥٩٠ ، وفى فرنسا كتب دى ايرف « أستريه » ١٦١٠ .

واذا كان سانازارو قد استوحى شعره من ثيوكريتاس ، فانه ابتكر الأنشودة التى تدور حول حياة صيادى السمك الذين حلوا محل الرعاة ، وانتقلت المناظر من الريف الزراعى حيث الحقول والسائمة الى الريف الساحلى حيث الشباك وقوارب الصيد . وبالرغم أن هذه الصيغة الشعرية اعتبرت فى وقتها بديلا عن صيغ فيرجل ، فانها لم تنتشر على المستوى

الشعبى . فقد اقتصر انتشارها فى أوروبا على فترة وجيزة ، وأصبحت تذكر لقيمتها التاريخية فحسب ، كما نجد فى قصيدة الشاعر الانجليزى ميلتون « ليسيداس » ١٦٣٧ ، وذلك على الرغم من أن الناقد الانجليزى وليم هازلت يقول إنه من المحتمل أن تكون أفضل قصيدة ريفية فى الشعر الانجليزى هى القصيدة الشعرية النثرية التى ألفها وولتون بعنوان «صائد السمك المثالى» ١٦٥٣ .

وقد واكب هذا الانتشار موجة أخرى تمثلت فى تفريعة جديدة للأنشودة الريفية الكلاسيكية عرفت باسم «الدراما الريفية» ، وبلغت قمتها فى ايطاليا كما نجد فى مسرحية الشاعر تاسو «أمينتا» التى أخرجت عام ١٥٧٣ ، ومسرحية جواريني «فيدو كاهن الكنيسة» عام ١٥٩٠ . وبالرغم من أن شخصيات هذه المسرحيات قد استطاعت استيعاب الأنماط السلوكية التى عرفت بها الشخصيات التى تعيش فى القصور ، وبالرغم من أن هذه المسرحيات قد بنيت بأسلوب يميل الى التشابك والتعقيد ، فإنها تحمل كل الملامح الرئيسية التى عرفت بها أشعار بترارك . وتعد مسرحية «الراعية المخلصة» التى كتبها الشاعر الانجليزى فلتشر عام ١٦٠٢ من أفضل الأعمال الدرامية فى هذا المجال .

وقد أكمل الشعراء الانجليز الاتجاهات الرائدة التى بدأها الايطاليون من أمثال باتيستا سبانولى ومانتوانوس ، والفرنسيون مثل بلياد . فقد جمعت قصيدة سبنسر « تقويم الراعى » ١٥٧٩ ما بين الأنماط القديمة والاضافات الجديدة ، ففيها رثاء العاشق ، ومسابقة الغناء ، والمديح ، والقصة الرمزية الأخلاقية . وقد قلد الشعراء أناشيد سبنسر بطول القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وظلت أبرز نموذج سار على نهج تقاليد فيرجل .

وفى هذين القرنين استوعبت مسرحية «الماسك» أو المسرحية الترفيهية التى تتخللها الموسيقى والغناء كل تقاليد المسرحية الريفية . كذلك فان النثر الريفى كما نجده فى كتاب سيدنى « أركاديا » قد استمد ملامح الفروسية فيه من الشعر الملحمى ، فى حين اتجه صوب الرواية لما يحتويه من سرد قصصى . وظلت القصائد الغنائية الريفية الأداة الطبيعية التى يعبر بها رجل المدينة عن شوقه لحياة الريف حيث البراءة والبساطة والنقاء . ومع هذا التنوع والتفرع أصبح اصطلاح « ريفى أو رعوى » مرتبطا بالمضمون اكثر من ارتباطه بالشكل . فقد أصبح مضمونا للمسرحية والرواية كما كان مضمونا للقصيدة من قبل .

وفى القرن الثامن عشر بلغت القصيدة الرعوية الكلاسيكية الجديدة قمتها بحيث عالجها أشهر الشعراء الذين عادوا الى تقاليد فيرجل التى تجلت بصفة خاصة عند رابين وفونتينيللى وبوب . وقد أدت المعركة الأدبية بين بوب وفيليبس الى العودة غير المعلنة الى واقعية ثيوكريتاس التى برزت فى قصيدة جاى « أسبوع الراعى » فى عام ١٧١٤ . كذلك استطاعت القصيدة الرعوية أن تحتوى على لمحات من حياة القصور والطبقة الراقية كما

حدث فى فرنسا عندما رأينا لوحات شعرية من حدائق فرساى . وفى انجلترا ارتبطت النزعة الانسانية والاتجاهات الرومانسية بالأدب الريفى عندما كتب رامزى « الراعى الرقيق » ١٧٢٥ ، وكراب « القرية » ١٧٨٣ . ووسط هذه التيارات المتنوعة اندثرت القصيدة الرعوية كشكل وانتشرت كمضمون وخاصة فى الحركة الرومانسية التى سادت القرن التاسع عشر والتى عبرت عن حنين الانسان الى حياة الريف البريئة البسيطة النقية وذلك فى مواجهة حياة المدينة التى وقعت تحت وطأة الثورة الصناعية بكل ما جلبته من جبروت الآلة وتلوث البيئة وضياع الانسان .

ومع ظهور الاتجاهات الاشتراكية فى الأدب تحولت النغمة الرومانسية العذبة الى ما يشبه الثورة ضد الأحوال التى يعانى منها الريف فى ظل الاقطاع . فاذا كانت الحياة فى الريف تتميز بالبساطة والنقاء والطهارة ، فان المتحكمين فى مقدراتها والمغتصبين لثرواتها لا يمتون لهذه الخصائص بصلة . فلا خير فى براءة وبساطة وطهارة تكمن تحتها سموم الفقر والجهل والمرض . لذلك يتحتم رعاية الفلاح والزارع والراعى قبل التمتع أو التغنى بمظاهر الطبيعة الريفية الجميلة . فالانسان هو محور الطبيعة التى وجدت من أجله أساسا ، وأى اهمال أو تجاهل له لا يعنى سوى ضياع كل معنى حقيقى للطبيعة . واذا كانت للمدينة أمراض جديدة ، فالقرية لها أمراضها القديمة . والتركيز على علاج أمراض المدينة لا يعنى التخلص من أمراض القرية . فهذه امتداد لتلك فى معظم الأحيان .

وهكذا نجد أن أدب الريف أو القرية أو الرعى قد استطاع مواكبة مسيرة الأدب الانسانى منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا . واذا كان قد انتقل من مرحلة الشكل أو القالب التقليدى الى مرحلة المضمون الفكرى القابل للصياغة فى أشكال جديدة ومتعددة ، فهذا دليل على خصوبته ومرونته فى احتواء أشواق الانسان وهمومه .

١٢ - الـــزواج

تراوح مضمون الزواج فى الأدب العالمى بين المفهوم الرومانسى المثالى الذى يعتبره تتويجا لعاطفة جمعت بين قلبين ، وبين المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى ينظر الى الزواج على أنه جزء من البناء العام للمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه . وقد تتفرغ تنويعات جانبية من هذين المفهومين الأساسين ، لكنها يظلان الهيكل الفكرى الذى يحتوى مضمون الزواج فى الأعمال الأدبية التى تتناوله . فالمفهوم الرومانسى المثالى يعتبر اتمام الزواج بين الحبيبين نهاية كل المشكلات والعقبات التى وقفت فى طريقهما ، فى حين أن المفهوم الواقعى الاجتماعى ينظر الى الزواج على أنه بداية المشكلات والعقبات ، والمحك الحقيقى لاختبار مدى صلابته وصموده فى مواجهة تقلبات المجتمع ومتغيرات الـواقع . والأديب الـرومانسى يخلق من الحياة الزوجية جنة وارفة الظلال يسعى اليها العشاق كما يسعى المسافرون بحرا الى بـر الأمان . وظلت هذه النظرة سائدة فى الأدب العالمى ـــ الى حد كبير ـــ حتى ظهـور علم الاجتماع وعلم النفس والنظريات الاقتصادية الحديثة . عندئذ رأى الأدباء مضمون الزواج فى ضوء جديد ، وظهر المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى يحاول تعريـة الزواج من كـل الهالات الرومانسية والمثالية المحيطة به ، والتى قد تعوق تقويمه تقويما صحيحا .

كانت أول مسرحية تضع نظام الزواج تحت مجهـر الفحص والتمحيص بكل قسـوة وعنف مسرحية « بيت الدمية » التى كتبها النرويجى الشهير هنريك ابسن وعرضت لأول مرة على مسارح أوسلو عام ١٨٧٩ ، وفيها تثور بطلتها نورا ضد زوجها هيلمر الذى يمثل الزوج التقليدى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، فزوجته ـــ فى نظره ـــ ليست دمية يلهو بها فى أوقات فراغه فاذا حانت ساعة الجد فلا وجود لها بالمرة . وتنتهى المسرحية بأن تهجر نورا بيت الزوجية بلا عودة . وهى نهاية جديدة كل الجـدة بالنسبـة لروح العصـر المحافـظة والمتزمتة .

وفى هذا الوقت كان نجم برنارد شو ككاتب آخذا فى الصعود الى آفاق الشهرة والمجد ، وأراد أن يدخل تيارا جديدا فى المسرح الانجليزى بأن تبنى اتجاه ابسن فى « بيت الدمية » وألف مسرحيات كثيرة تحتوى نفس المضمون ، وتبعه فى هذا كتاب كثيرون ، بحيث أصبح الزواج مضمونا مسيطرا على الأعمال الواقعية فى المسرح والرواية . فمن خلاله استطاع الأدباء أن ينقدوا المجتمع بصفة عامة . فقد وجدوا أن العـامل الاقتصـادى يلعب دورا

خطيرا ، فى ربط الأسرة التقليدية بعضها الى بعض . فالأشخاص القادرون على الكسب المادى يسيطرون على الآخرين الذى لا يملكون نفس المقدرة ، وهم يرضخون لسيطرة القادرين لأنهم لا يملكون وسيلة أخرى للعيش . وغالبا ما تكون الزوجة والأطفال ضحايا هذا النوع من السيطرة القاتلة .

وينادى برنارد شو فى معظم مسرحياته بأن الحل العملى للمشكلة الاقتصادية المرتبطة بالزواج يتركز فى جعل كل فرد من أفراد الأسرة مستقلا استقلالا اقتصاديا . عندئذ نضمن عدم انتهاك الحريات الشخصية داخل الأسرة ، لأن ما يحدث داخل الأسرة التقليدية أن الزوج يشترى الزوجة بماله مقابل أن تبيع له جسدها : أى أنها دعارة مقنعة ومستترة وراء هذا الغلاف البراق الذى يطلق عليه المجتمع لفظ الزواج . وللمرأة الحق فى استغلال مفاتنها الجسدية وبيعها لمن يدفع أكثر طالما أن المجتمع لم يمنحها فرصة الاستقلال الاقتصادى الذى يمكنها من المحافظة على كرامتها وعزة نفسها وحريتها فى اختيار الشخص الذى يفهم روحها ويتجاوب مع عقلها قبل أن يلعب بجسدها . يلخص شو نظرته فى الزواج فى مقدمته لمسرحيته « شروع فى زواج » فيقول :

« إن الزيجات الصحيحة لا تخرج عن كونها صداقات من نوع رفيع ومتين قائم على الفهم والتجاوب . أما تلك الزيجات التى يدعون أنها تقوم على حب أبدى سواء أكان افلاطونيا أو حسيا فهى ليست الا حالات مرضية يجب أن يفحصها الطبيب بعناية واذا فشل فى تحليلها فمن الممكن ارسال هذا النوع من الزوجين الى المفصلة . »

وقد أدى حماس شو وغيره من الكتاب لمعالجة موضوع الزواج الى الخروج ــ فى معظم الأحيان ــ من مجال الأدب والفن الى ميدان الفكر الاجتماعى الذى يبرز فيه الأديب آراءه واتجاهاته بصفة شخصية خارج نطاق الشكل الفنى . فليس من العيب أن يعالج الكاتب مشكلات عصره الاجتماعية ، وانما العيب أن يهمل أدواته كفنان . تلك الأدوات التى تتركز فى رسم الشخصيات وخلق المواقف وربطها من خلال التسلسل المنطقى لها . وغالبا ما تلعب الفكرة دور العمود الفقرى لها فى هذا الربط ، ولكن يجب ألا تقف مهمة الفنان عند حدود الفكرة وعرضها من وجهة نظره الشخصية بل يجب أن تكون من وجهة نظر الشخصيات التى تقدمها داخل سياق النص المسرحى ذاته حتى لو تعارضت الشخصيات مع وجهة نظر الكاتب .

والأديب الذى يضع عمله الأدبى فى خدمة مضمونه الفكرى لا يختلف كثيرا عن الشاعر الاغريقى هسيود الذى جعل من أشعاره منبرا للتعليم والنصح والارشاد . يقول مثلا فى موضوع الزواج .

« اتخذ لك زوجة وأحضرها الى منزلك عندما تصل الى السن اللائقة : أى عندما تكون

فى الثلاثين من عمرك ، لا أكثر ولا أقل ؛ فهذه هى السن القانونية للزواج ، وأترك زوجتك الى ما بعد سن الزواج القانونية بأربع سنين ، ثم تزوجها فى السنة الخامسة » .

وفى مجال آخر يقول هسيود :

« تزوج عذراء كى يمكنك أن تعلمها طرق التدبير ، وعلى الأخص عذراء تقطن بالقرب منك ، ولكن عليك أن تدقق النظر فى كل ما حولك ، وأن تتأكد من أن زواجك لن يكون أضحوكة جيرانك . »

ونحن لا نلوم هسيود على هذا المنهج التعليمى المباشر فى أشعاره ، فلا فرق بينه وبين الحكيم القديم آنى عندما ينصح ابنه بقوله : « لاتكثر من اصدار الأوامر الى زوجتك فى منزلها اذا كنت تعلم أنها سيدة صالحة ، ولا تسألها بغلظة : ما هذا ؟ لاحظ بعينيك والزم الصمت . يالها من سعادة عندما تضم يدك الى يدها ؛ كل رجل مستقر فى منزل الزوجية ، يجب أن يجعل قلبه ثابتا غير متقلب . لا تجر وراء امرأة أخرى غير زوجتك ولا تجعلها تسرق قلبك » .

هذا المنهج التعليمى المباشر يرفضه الأدب الناضج الذى يحتم ضرورة الشكل الفنى حتى لو كان قضية اجتماعية ملحة مثل نظام الزواج . ويبدو أن الأعمال الكوميدية كانت قادرة على الهروب من هذا المأزق فى معالجتها لمضمون الزواج . فعلى الرغم من أن الكوميديا تحتوى فى طياتها على جانب تعليمى لا يمكن اغفاله ، فان المواقف المثيرة للضحك ، والمفارقات الهزلية ، واللمسات الكاريكاتيرية ، وعناصر السخرية والتهكم وغير ذلك من أدوات الكوميديا ، تجعل القدح المعلى للمواقف والشخصيات فى تطوير العمل الأدبى . نلمح هذا فى مسرحية « ليزيستراتا » للشاعر الاغريقى اريستوفانيس ، و«ترويض النمرة » لشكسبير ، و « زواج فيجارو » لبومارشيه ، ورواية « الكبرياء والهوى » لجين أوستن وغير ذلك من الأعمال التى ربطت بين الزواج والمجتمع فى قالب كوميدى .

فمثلا يرى اريستوفانيس بأسلوبه الساخر أن الزوجة يمكنها أن ترفع ألوية السلام على العالم كله اذا ما عرفت كيف تعامل زوجها . ولذلك كانت خطة بطلته ليزيستراتا مبنية على أساس أن الحب ليس نقطة الضعف فى المرأة وحدها ، لكنه نقطة الضعف فى الرجل أيضا ، وما على المرأة إلا أن تنتظر عودة زوجها متزينة باجمل زينة ، مبدية كل مفاتنها من غلائلها الشفافة ، متعطرة بأطيب العطور لتلهب فى زوجها نار الرغبة . وحين تضطرم فيه الرغبة تتمنع حتى يستسلم لارادتها ويعقد السلم ويكف عن القتال . فقد كانت مقتنعة بأن هذه الخطة ناجعة ، لأنها تستخدم أمضى سلاح يمكن أن تشهره المرأة فى وجه زوجها وترده به الى صوابه .

فى مسرحية « ترويض النمرة » يقدم لنا شكسبير بطلته كاتارينا العاصية السليطة المتمردة ذات الطبع الحاد الجامح ، والصخب المثير للأعصاب ، لدرجة أن كل من يحيطون بها ظنوا أنه من المستحيل أن يقدم أحد الرجال على خطبتها لتصبح زوجة له . ولكن حدث أن هبط المدينة رجل يدعى بتروشيو باحثا عن زوجة مناسبة ، وأتته أخبار كاتارينا السليطة ، ولكنه لم يتأثر بأحاديث الناس عنها وعن أخلاقها ، وقرر أن يتزوجها ويروضها حتى يجعل منها زوجة من أكثر الزوجات وداعة وأشدهن طاعة . وتتوالى أحداث المسرحية التى كانت بمثابة مراحل متتابعة ومتصاعدة فى ترويض كاتارينا الى أن تقول فى نهاية المسرحية :

« للزوج على زوجته من الحقوق ما للحاكم على أتباعه . فإذا ساء خلقها وفقر طبعها ، وعبس وجهها ولم تنزل بالطاعة على ارادته فهى الشريرة العاصية ، والخارجة الثائرة ، والخائنة لعهد زوجها المحب المخلص . إنه ليخجلنى أن يبلغ الجهل ببعض النساء حدا يحملهن على وضع سيف القتال حيث يجدر بهن الضراعة التماسا للسلام ، أو يعملن لاغتصاب السيطرة والسلطان ، فى حين أنهن مطالبات بالخدمة والمحبة والطاعة . لماذا خلقت أجسامنا طرية ناعمة لينة رخوة غير قادرة على الأعمال الشاقة ؟ أليس هذا كى تلائم ظواهرنا نعومة بواطننا ولين قلوبنا ؟! » .

فى مسرحية « النساء العالمات » يدير موليير أحداث مسرحيته حول شروع زواج هنرييت وكليتاندر ، ناقدا من خلاله مظاهر الزيف الاجتماعى كما تتمثل فى التحذلق عند النساء . والأحداث تصدر عن نوعين من الجهود : الجهود التى يبذلها الثلاثى المتحذلق « فيلامنت وأرماند وبيليز » من أجل تزويج هنرييت من تريسوتان ، وتلك التى يبذلها الثلاثى المعتدل « كريزال وأريست ومارتين » بغية ضمان زواج هنرييت من كليتاندر . والعقدة تتشكل فى الفصل الثانى حين يرتضى كريزال ــ دون علم زوجته ــ عقد قران ابنته هنرييت على محبوبها كليتاندر . ثم تحل العقدة بفضل حيلة يأتى بها أريست فيتم الزواج على الوجه الذى يبتغيه الفريق المعتدل .

فى رواية « الكبرياء والهوى » تبلور لنا جين اوستن الى أى مدى يتحول الزواج الى قضية العمر والمصير بالنسبة الى الشخصيات التى تعيش فى مجتمع مغلق تقليدى بطىء الايقاع ، يتركز فيه تفكير النساء وسلوكهن حول كيفية البحث عن الزوج المناسب للايقاع به حين يحين الوقت . انهن لا يستطعن تصور الحياة بدون زوج يضمن لهن مستقبلهن من خلال حياة زوجية مستقرة .

ومن السهل تتبع مضمون الزواج فى أعمال أدبية أخرى كثيرة نظرا لتشابكه مع مضامين أخرى مثل الحب والجنس والاقتصاد والاجتماع ، وخاصة أنه مضمون يعكس روح العصر بطريقة أو بأخرى . ولذلك كان من الطبيعى أن يتناوله كثير من الأدباء محاولين بلورة أبعاده المتعددة .

١٣ - الشـــطار

كانت حياة الشطار والمغامرين مضمونا مفضلا لأعمال أدبية عديدة عند معظم شعوب العالم سواء على مستوى الأدب الكلاسيكى أو الأدب الشعبى . وقد نرى الشاطر أفاقا مغامرا أو انسانا مضحيا بنفسه من أجل الآخرين ، لكن هناك نزعة انسانية تربط بين معظم شخصيات الشطار وان اختلفت درجتها . ويكفى أن نذكر فى الأدب العربى الشعبى شخصية الشاطر حسن ، فهى تكاد تجمع معظم الخصائص التى اشتهر بها الشطار فى الأدب العالمى . ذلك أنها مزيج من الدهاء ، والذكاء ، والخبث ، وسرعة الحركة ، والشجاعة ، والاقدام ، بحيث تشكل مركز الاهتمام ومحور الحيوية فى كل مجال توجد فيه .

وكانت شخصيات الشطار من الجاذبية والشعبية بحيث ابتدع أدباء أوروبا ما يسمى برواية الشطار التى تدور مغامرات أحدهم سواء بين طبقات المجتمع الواحد أو بين مختلف المجتمعات والبلدان . وهى رواية لم تتخذ لنفسها شكلا متبلورا بل اقتصرت على سرد المواقف والمغامرات والمآزق المتتابعة التى تمر بالبطل ، ولذلك فهى تتكون من حلقات مرتبطة بشخصية البطل التى تكون عمودها الفقرى . وغالبا ما يكون السرد على لسان البطل نفسه ، أى بضمير المتكلم ومن وجهة نظره الشخصية .

ويعد الشاطر أول بطل روائى لا يشترط فيه أن يكون أميرا أو أرستقراطيا بل إنه ينتمى فى كثير من الأحيان الى فئة الصعاليك والمتشردين الذين ليس لهم أى مركز اجتماعى معترف به . وربما قام بأحط المهن وأحقرها . لكن السمة الأساسية المميزة لشخصيته هى رفضه للواقع الاجتماعى ، ليس لأن المجتمع يعتبره طفيليا وخارجا على تقاليده ، ولكن لأنه يرى ما لايراه الآخرون ، ومن ثم فانه يدرك كل السلبيات والثغرات التى تشوه كيان الانسان اقتصاديا واجتماعيا وأحيانا سياسيا . ولذلك فهو يسخر من المجتمع بلا رحمة فى شخص الناس الذين يعتبرون أنفسهم أعمدته وسدنته . وهو عملى فى تفكيره ، اذ أنه لا يرفض أى مغنم يحصل عليه ، بل يسعد به ويسعد الآخرين به ، وخاصة الذين حرموا منه .

وعلى الرغم من أن شخصية الشاطر الصعلوك كانت من الشخصيات الشعبية المحبوبة فى مجال القصص وخاصة الشعبى منه ، فان رواية الشطار لم تكتسب ملامحها المتبلورة الا فى القرن السادس عشر وخاصة فى أسبانيا عندما بدأت كرد مضاد لروايات الفروسية الرومانسية ذات الشطحات الخيالية المبالغ فيها . فقد أوضحت روايات الشطار أن حياة

البشر العاديين فى حياتهم اليومية يمكن أن تقدم مواقف وشخصيات لها نفس الإثارة التى نجدها فى الشخصيات الخيالية مثل السحرة ، والعمالقة ، والفرسان ، والأمراء ، والأبطال الذين عرفناهم فى الأساطير والملاحم .

ومن أقدم النماذج التى عرفها أدب الشطار قصة أسبانية مجهولة المؤلف ومازالت تتمتع بشعبيتها من القرن السادس عشر حتى الآن . إنها قصة « حياة لازيريللو الترمسى » التى كتبت حوالى عام ١٥٥٤ ، والتى وضعت النموذج الرائد لكل روايات الشطار التى كتبت فى أسبانيا وفى خارج أسبانيا كما نجد عند الكتاب الفرنسيين مثل ليساج الذى كتب رواية « جيل بلا » والذى جعل أحداث روايته فى أسبانيا ، مثله فى ذلك مثل معظم الروائيين الفرنسيين الذين اتخذوا من الشطار الشعبيين أبطالا .

وعندما ألف الشاعر توماس ناش قصته «المسافر التعس» عام ١٥٩٤ ، لفت نظر الجمهور الانجليزى الى رواية الشطار ، مما ظهر أثره فيما بعد فى روايات دانيال ديفو مثل « الكولونيل جاك » ، و « الكابتن سنجلتون » و « مول فلاندرز » . وقد طرأت على النموذج تعديلات وتحولات عديدة . فلأول مرة تلعب الشخصيات النسائية دور الشطار ، وتقوم بكل الأعمال التى لم تكن تخطر على بال ، مما جعل حلقات القصة المتسلسلة تميل الى المبالغة والبعد عن الواقع المعقول .

وبرسوخ تقاليد السرد الروائى تبلورت شخصيات مثل روبين هود فى الأدب الانجليزى وتايل ايلون شبايجل فى الأدب الألمانى . ومن خلال المزج بين هذين النمطين برزت شخصية الشاطر المثالى ، الوطنى ، الصعلوك الخارج على القانون ، المارق الذى يعيش مع عصابته فى الغابات أو الأماكن المهجورة التى يغير منها على الاقطاعيين المستبدين . وقد تطور هذا النمط وخاصة فى الأدب الألمانى عندما قدمه جيته فى روايته « جوتز فون بيرلى تشنجن » ١٧٧٣ التى عرفت فيما بعد باسم « فايت فيبر » ، ثم رواية « ساجن دير فورسايت » ١٧٩٨ . كما كتب شيللر « داى راوبر » عام ١٧٨١ ، و « أباليّنو » ١٧٩٣ ، وكتب فالباياس « رينالدو رينالدينى » ١٧٩٨ .

وفى أواخر القرن التاسع عشر دخلت روايات القراصنة ضمن تراث روايات الشطار نظرا للتشابه الظاهرى بين شخصية القرصان وشخصية الشاطر ، وان كانت الخلفية الوصفية قد انتقلت من المدن والغابات الى البحار والمحيطات . وكانت رواية « قراصنة بينزانس » ١٨٧٩ بمثابة الخطوة الأولى التى انهمر بعدها سيل روايات القراصنة الزاخرة بالمغامرات المغرقة فى الرومانسية . ولم يكن القرصان شخصية شريرة دائما بل غالبا ما كان يدافع عن قضية عادلة ركز عليها الروائى لاثارة تعاطف القراء معه .

ولم يقتصر وجود الشطار على الرواية بل تسللوا أيضا إلى القصيدة والمسرحية ، كما نجد فى قصائد وولتر سكوت السردية التى عرفت باسم « لوكينفار » ، وقصيدة جون ماسفيلد « قاطع الطريق » التى تصور بطلا خارجا على القانون ويحارب من أجل الخير وبقلب شجاع ، يرى أن القانون الذى يضعه البشر كثيرا ما يتعارض مع الروح الحقيقى للخير الانسانى . وقد أدى هذا الاتجاه الى اندثار الخصائص التقليدية الأولى لأدب الشطار ، والتى تمثلت فى شخصيته المارق الصعلوك المرح الذى يتنقل بين مستويات اجتماعية متعددة ، ويمر بمآزق حرجة متتابعة ، لا يحمل من الفكر والفلسفة بقدر ما يحمل من الشجاعة والجرأة وروح المغامرة والمخاطرة التى تتحول فى أحيان كثيرة الى هدف حد ذاتها .

وقد جذبت شخصية الشاطر برنارد شو فقدمها فى مسرحية « الانسان والسوبرمان » ١٩٠٣ من خلال قطاع الطرق الذين قابلوا بطل المسرحية وتناقشوا معه ـ كعادة شو ـ فى قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية ملحة ، ويبرز فيهما التشابه بين الرأسمالى وقاطع الطريق ، لكنه تشابه غير مطلق لأن قاطع الطريق فى المسرحية يسرق كى يعطى الفقراء ، فى حين يسرق الرأسمالى كى يضيف المزيد الى ثروة الأغنياء .

ولم يدع الكتاب اليهود الفرصة كى تفلت من يدهم ، بل استغلوا حب القراء لشخصية الشاطر فجعلوها تتوحد مع شخصية اليهودى الذى يعيش فى عزلة عن المجتمع بحجة أنه يرفض هذا المجتمع وليس بسبب عجزه عن الاندماج فيه . يتضح هذا الاتجاه فى روايات الكاتب الأمريكى المعاصر صول بيلو ـ الحائز على جائزة نوبل للأدب ـ وخاصة فى رواية « مغامرات أوجى مارش » ١٩٥٣ التى يملك فيها البطل من الامكانات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق مجتمعه ومن ثم ينعزل عنه تماما . حتى هفواته وسقطاته ينظر اليها على انها هفوات وسقطات انسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فاذا أقدم على السرقة فانه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح ، واذا مارس الدعارة فانه يقول : إن الانسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة الى الحب والتناغم والتلاحم .

هكذا قدم صول بيلو اليهودى فى دور الشطار المغامرين ، وكأنه يريد أن يوحى من طرف خفى الى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبى العريق فى شخصياته اليهودية مستغلا فى هذا حساسية الأمريكيين تجاه حداثة أدبهم . لذلك يحيط بيلو بطله أوجى مارش بهالات من البطولة والمجد . بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذى تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنويعات الأخلاقية والميتا فيزيقية . والرواية كلها عبارة عن وجهة نظر البطل فى العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم

اختلاطه به ، وبالتالى فانه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يضفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور ، وكأنه أحد أبطال الالياذة أو الأوديسا ، لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

ويبدو أن أدب الشطار كان ذا جاذبية خاصة بالنسبة للأدباء الأمريكيين نظرا لأن استعمار القارة الأمريكية تم تقريبا بنفس أسلوب الشطار المغامرين . ومن هنا أصبحت شخصية الشاطر من الملامح الرئيسية المكونة للشخصية القومية الأمريكية وبالتالى تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى . ففى رواية « على الطريق » لجاك كيرواك نتابع المغامرات التى يخوضها البطل بنفس أسلوب الشطار . فالعمود الفقرى لأحداثها التى تدور فى الخمسينيات من هذا القرن يرتبط برحلات الأتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيو أورليانز الى نيويورك الى دينفر الى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضا ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضا بحكم افتقاده الشكل المميز . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من الفوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص .

ويبدو أن تنقلات الشاطر فى العصر الحديث من مكان الى آخر ، ترجع الى قلقه الذى ينهشه من الداخل بحيث لا يجد اشباعا فى أى مكان يحل فيه . فلم يعد يدافع عن قضية اجتماعية عادلة ، بل أصبح دائم البحث عن الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى . عبر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته « شحاذو الدراما » عام ١٩٦٠ . والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة . فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون ، وذلك من خلال الرحلات التى تقوم بها بين جبال كاليفورنيا وبطول الشمال الغربى لشاطىء الباسيفيكى . وتشبه شخصية البطل جافى معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة .

أما بالنسبة للأدب العربى المعاصر فهناك ظاهرة جديرة بالتسجيل والتحليل . فعلى الرغم من أن الأدب العربى الشعبى زاخر بالشطار الذين سحر بهم الأدباء العالميون ، فان الأدب العربى المعاصر لم يهتم بالاستفادة بهذا التراث الخصب فى مضامينه الحديثة . صحيح أن هناك محاولات مسرحية فى هذا المجال مثل تلك التى قام بها زكريا الحجاوى ويسرى الجندى ، كما عقد رشاد رشدى لواء البطولة للشاطر حسن فى مسرحية « شهر زاد » ، لكنها محاولات لا تواكب خصوبة أدب الشطار فى التراث العربى . كذلك لم تهتم الرواية أو الشعر الحديث بهذا التراث نتيجة لاعتماد الأدباء العرب على محاكاة النماذج القادمة من الأدب

العالمى بصفةعامة ، والأدب الغربى بصفة خاصة . وبذلك فقد انتاجهم الأدبى الكثير من الأصالة . ومن المحتمل أيضا أن غياب شخصية الشاطر من الأدب العربى الحديث يرجع الى غيابه من حياتنا العملية . فقد انغلق كل بلد عربى على نفسه ، وزادت الفجوات بين البلاد العربية مما أعجز الانسان العربى عن الانطلاق بين أرجائها . وأصبح كل واحد رهين البقعة الجغرافية المحدودة التى تحتويه ، وعجز تراث الشطار الضخم عن التسلل الى أدبنا العربى المعاصر .

١٤ - الشـــفقة

كانت الشفقة من الأحاسيس التى حرص معظم أدباء العالم على اثارتها فى جمهورهم . فالأديب يرى فى مظاهر العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية دليلا ماديا ملموسا على وجود الروح الانسانية الحقة بين بنى البشر مهما اختلفت أوطانهم أو أزمانهم أو مشاربهم . وكانت التراجيديا الاغريقية من الأشكال الأدبية المبكرة التى جعلت من مزيج الشفقة والخوف جوهرا الخاصية التطهير النفسى الذى تنهض عليه ، والذى جعل منه أرسطو نظرية درامية لا تزال راسخة حتى اليوم . فنحن نشفق على البطل التراجيدى لأنه يشترك معنا فى الانسانية بكل ثغرات ضعفها التى تورده موارد التهلكة . وهو احتمال قائم بالنسبة لنا أيضا ، ومن هنا كان الخوف أو الرعب الذى يمتزج بالشفقة .

ولعل اهتمام الأدباء باثارة الشفقة فى نفس الجمهور ، يرجع إلى أنها تخرج الانسان من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الانسانية الرحبة ، ومن ثم تتسع نظرته ورؤ ياه للمجتمع والكون ، ويصبح أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف الانسانى ونتائجه . ولذلك فإن الشفقة تعد ــ فى أحيان كثيرة ــ فضيلة انسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة . ولكنها لابد أن تخضع لمعايير وجدانية محددة وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التى تثبط الهمم ، وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر . والقانون الذى يؤكد أن كل شىء يزيد على حده ينقلب إلى ضده ينطبق تماما على المعايير الفنية والنفسية التى يقيس بها الأدباء مفهوم الشفقة فى أعمالهم .

ولكن لا يعنى هذا أن كل الأدباء بلا استثناء كانوا يحبذون اثارة الشفقة فى أعمالهم بكل أبعادها . فالأدباء الذين شجبوها ورفضوها لا يستهان بعددهم ، ومعظم الرافضين كانوا يؤكدون أن أكثر الشفقة شفقة على الذات ، شفقة تسلب الانسان كل قدرة على المبادرة والعمل الحاسم الايجابى ، ومن ثم يتحول إلى مخلوق لا يستحق حتى مجرد الشفقة . ولذلك يقول وليم بليك إن الشفقة تمسخ الوجود الانسانى . ففى قصيدة له يوضح أن « الشفقة تشق الروح وتسلب الرجل رجولته » ، بل إن الشفقة تحتم وجود الضحية ، أى توجدها إذا لم تكن موجودة . وإذا اختفت من الوجود كل مظاهر الظلم الانسانى فإن جزءا كبيرا من أحاسيس الشفقة لابد أن يختفى بالضرورة ، ولن يتبقى سوى الشفقة التى تثيرها القوى الغيبية والقدرية عندما تهزم الانسان أو تقضى عليه .

ومع كل هذا الهجوم الذى شنه الشاعر الانجليزى بليك وأمثاله على عاطفة الشفقة ، فإنها لا تزال تحتل مكانتها المرموقة فى التراجيديا بصفة خاصة والدراما بصفة عامة . ولم تفت عبقرية أرسطو هذه الحقيقة بحيث ركزت عليها الأضواء التحليلية فى كتاب « فن الشعر » لكن الشفقة إذا طالت أصبحت غير مقبولة بل يمكن أن تتحول إلى رذيلة . والإنسان السوى له طاقة محدودة لتحملها ، أما ذوو الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية فيتحملون المزيد منها . ولذلك فإنهم فى حاجة إلى المزيد من النضج العاطفى والوعى السليم . وكما قال الشاعر اللاتينى أوفيد إن الدموع شهوانية بطبيعتها ، أى أنها تنبع من الجانب الغريزى فى الانسان ، الجانب الذى يمكن أن يندفع إلى حدود بعيدة خلف العقل والوعى والادراك ، والدراما الناضجة لا تتحمل الكثير من هذه الشهوانية ، أى أنه يتحتم على الناس أن يكبتوا شفقتهم وأن يكفوا عن البكاء كى يتسنى للمسرحية أن تستمر . أما الميلودراما فغالبا ما تستمرىء التطرف باحاسيس الشفقة والرعب لأن هذا يتمشى مع طبيعتها الانفعالية الجامحة .

وفى المأساة الاغريقية شفقة أقل مما قد يتبادر للذهن لأول وهلة . فما أقل الشفقة التى يثيرها الضحايا فى مأساة « أجاممنون » وذلك على حد قول ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن أيسخولس مثلا يضع بروميثياس فى موقف مثير جدا للشفقة ، ومع ذلك فإن الجمهور لا يتعاطف معه بالقدر نفسه . ذلك أن التوحد بين البطل والمتفرج نسبى إلى حد كبير بحيث يمكن أن يتراوح بين التعاطف المطلق واللامبالاة الكاملة . وحتى فى « أوديب ملكا » فإن شعورنا بالخوف . والرعب ، والرهبة من جراء القدر المحتوم ، يطغى على شعورنا بالشفقة على رجل يفقأ عينيه بنفسه .

ولم تقتصر أحاسيس الشفقة على نمط واحد ، بل اختلفت مظاهرها وأشكالها وأسبابها ونتائجها باختلاف الأديب والعصر والمناخ الفكرى . ففى مسرحيات شكسبير ــ مثلا ــ نجد شفقة تزيد أضعافا مضاعفة على ما نجده منها فى مسرحيات الاغريق . وهذه الخصوبة ترجع إلى التنويعات المتعددة التى عزفها شكسبير على نغمة الشفقة . فهى لم تعد مجرد العاطفة الانسانية الكريمة التى يحسها الانسان تجاه المأزق المصيرى الذى وقع فيه البطل ، بل أصبحت عالما جياشا بمختلف درجات العاطفة فى كل موقف درامى على حدة . ولذلك نجد الشفقة عند شكسبير مزيجا من الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة . فالانسان يرتفع فوق مستويات الأحاسيس التقليدية والنمطية الضيقة .

ويقول ايريك بنتلى إن الرحمة تسمو على الشفقة كما تسمو الرهبة على الخوف فى المآسى الرفيعة ، فى حين تكتفى الميلودراما بالشفقة والخوف . ففى مآسى شكسبير كلها يرقى الخوف إلى رهبة ، والشفقة إلى رحمة . ويرى بنتلى أن هذا لا ينطبق على كتابات أى من

معاصرى شكسبير الانجليز . ففى مسرحيات كريستوفر مارلو مثلا يطغى الخوف تماما على الرهبة بكل جلالها ، فى حين يندر عنصر الشفقة وتتلاشى الرحمة تماما .

ويبدو أن الأسلوب الذى يستخدمه الأديب فى توظيف الشفقة فى أعماله يصلح معيارا لقياس مدى رقيه الانفعالى والعاطفى . فإذا استشهدنا بالأديب الفرنسى راسين ، فسنجد أن له مكانة رفيعة فى التراجيديا الفرنسية تضاهى مكانة شكسبير فى التراجيديا الانجليزية . ولذلك فإن الشفقة التى يثيرها فى مسرحياته ترقى إلى مزيج الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة الذى نجده عند شكسبير . ينطبق هذا على بطلته أندروماك ، فى حين لا تثير فيدر فينا سوى مشاعر الرحمة والتعاطف برغم كونها امرأة شريرة بمعنى الكلمة .

وعلى الرغم من أن كورنى لم يستخدم عنصر الشفقة فى مآسيه بنفس الخصوبة التى نجدها عند راسين ، فإنه لم يقع فى محظور الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية . ولعل هذا يرجع إلى منهجه الكلاسيكى الذى جنبه شطحات الرومانسية التى تهجر العقل والادراك والوعى إلى دنيا العواطف الجياشة الصاخبة التى لا تخضع لأى معيار .

وفى أواخر القرن الثامن عشر حاول الأدباء الألمان الاستفادة بانجازات كل من الاغريق وشكسبير فى مجال التراجيديا . وتجلت هذه المحاولة فى مسرحية شيللر « مارى ستيورات » التى لم ينقاد فيها وراء الفوضى والفساد والاضطراب الذى نجده فى المآسى التى سبقته ، فلم يشأ شيللر أن يكون الانهيار عميقا وقاسيا ومروعا كما عهدناه من قبل . فقد آمن تماما بأن وظيفة المأساة تكمن فى مضاعفة نبل النفس عند الانسان ، ولكنه لم يدرك أن التركيز على نبل القصة قد يقضى على العنصر المآسوى فيها . وإذا كانت « مارى ستيوارت » مسرحية ناضجة إلا أننا لم نمر فيها بتجربة الفوضى المأسوية . فنحن نسمع فقط على لسان الشخصيات أن مارى كانت شريرة قبل رفع الستار ، لكنها لا تبدو ــ مع بداية المسرحية ــ شريرة على الاطلاق . وبذلك نسى شيللر أن المأساة عالم مستقل فى حد ذاته وأن الأحاسيس التى تثيرها تنفصل تماما عن تلك التى نمارسها فى حياتنا العادية . كذلك فإن الأحاسيس التى تثيرها الشخصية التاريخية تختلف فى نوعيتها وجوهرها بمجرد دخول الشخصيات عالم التراجيديا .

وإذا كان أرسطو قد افترض تعادل عنصرى الشفقة والخوف بمقدارين متساويين حتى يحدث التطهير عند الجمهور على أفضل وجه ، فإن هذه المعادلة كانت صعبة بل ومستحيلة فى معظم الأحيان . ذلك أنه من المستحيل قياس الصدى النفسى للموقف التراجيدى عند المتفرج قياسا دقيقا . بل ربما أحس المتفرج بالرعب من موقف قصد به الأديب اثارة احساس الشفقة لديه . فإذا أخذنا أديبا خبيرا « باضطراب منابع العاطفة » مثل كلايست معاصر

شيللر ، فإنه لم يستطع ايجاد التوازن أو التعادل بين عنصرى الشفقة والخوف برغم مهارته فى تجسيد أسباب العواطف ونتائجها . ولذلك فإن أعماله ليست مليئة بالخوف فحسب ، بل بالرعب . ولذلك يطغى الخوف والرهبة على الشفقة فى حين تتلاشى الرحمة تماما . وكان نجاح كلايست الواضح فى تجنب الشفقة على الذات وما يستتبعها من أحاسيس مريضة لا تليق بالأدب الرفيع . فقد كان كلايست من الأدباء الذين يرفضون استجداء عطف الجمهور على شخصياتهم .

وإذا كانت الشفقة على الذات لها قيمتها الحقيقية فى الحياة العملية ، فإن تحملها على المسرح لابد أن يخضع لحدود ضيقة جدا . والشفقة على البطل لابد أن تستحوذ على نصف انفعالات المتفرج ، لأنها تعنى فى الوقت نفسه أن النصف الآخر يملؤه الخوف من الشرير . وهو ليس خوفا بالمفهوم التقليدى ، لكنه مزيج من الرفض والغضب والكره والاشمئزاز والاحتقار . وقد قال أرسطو فى كتابه « البلاغة » إن بين الشفقة والخوف علاقات عضوية بحيث لا يمكن الفصل بينها وتحليل أحدهما دون الآخر . وقد افترض فى كلتا الحالتين وجود عدو أو رجل رهيب شرير ، فإذا كان يهددنا نحن ، فاننا نستشعر الخوف على أنفسنا ، وإن كان الآخرون هم المهددين شعرنا بالشفقة عليهم . ويبدو أن أرسطو كان يعتقد أن معظم الشفقة هى شفقة على الذات بحكم أن ذواتنا تتوحد مع أولئك الآخرين المهددين ، وما نحسه من شفقة عليهم هو فى حقيقته شفقة على أنفسنا ، ومن ثم فنحن نشاركهم مخاوفهم . وليست الشفقة على البطل سوى غطاء انسانى براق ، تخفى تحته شفقتنا على أنفسنا .

ويبدو أن عنصر الشفقة كان الشغل الشاغل لكثير من الأدباء سواء بالقبول أو الرفض . فقد أوضح بريشت أن الأحاسيس التى حددها أرسطو فى مجال المسرح الدرامى تعتمد أساسا على استهلاك فاعلية المتفرج ، وتفريغ طاقاته المشحونة ، وقبول الأمور على علاتها ، وكان وجه اعتراض بريشت على هذا أن أرسطو لم يفسح مكانة مرموقة لعقل الانسان كى يقوم بدوره الخلاق . فالأمر كله مرتهن بالعاطفة والاحساس والشعور والوجدان ، أما طاقة الفكر العقلانى فلا وجود لها فى منهج أرسطو الدرامى .

من هنا كانت مناداة بريشت بما أسماه بالمسرح الملحمى الذى حاول أن يبلور خصائصه فى جدول مشهور جاء ضمن ملاحظاته على أوبراه « ازدهار وسقوط مدينة ماهاجونى » وأوضح فيها التضاد بين المسرح الدرامى بمفهوم أرسطو والمسرح الملحمى بمفهومه هو . إنه يرى أن المسرح الدرامى يجرى الأحداث بالفعل فوق المنصة ، ويجبر المتفرج على الانغماس فى مجرى الأحداث ، ويستهلك فاعليته مع اثارة مشاعره المتجددة . فالكاتب يوهم المتفرج

بأن مايتابعه تجربة حية وعليه أن يخوضها ويعيشها ، ولا قبل له بأن يغير شيئا لأن الانسان معروف مقدما . وهو المعنى الذى يؤكد نفسه من فصل لآخر ومن خلال الأحداث التى تجرى فى خط مستقيم مبرزا حتمية التطور وأثر الفكر فى تحديد الوجود .

أمـا المسرح الملحمى فيروى الأحداث ويجعـل من المتفرج مراقبا يشـارك بـالفهم والاستيعاب لكنه ينحى العاطفة جانبا . وإذا كان هذا المسرح يعمل على ايقاظ فـاعلية المتفرج فانه يضطره إلى اتخاذ مواقف بناء على صورة العالم التى تقدم له على المنصة . إنها مجرد صورة وليست تجربة انفعالية حية كما نجد فى المسرح الدرامى ، صورة يتم استيعابها من خلال الحجة العقلية وليس اعتمادا على الايحاء والايهام . أما الاحسـاسات التى يثيـرها المسـرح الدرامى ويحـافظ عليها ، فـانها ترتفـع فى المسرح الملحمى إلى مـرتبة المعـارف والمدركات العقلانية . فالمتفرج يواجه الأحداث ويحللها ويتخذ منها موقفا بعد أن يلم بكل الخطوط المنحنية التى تجرى فيها . وإذا كان التفكير هـو الذى يحـدد الوجـود فى المسرح الدرامى ، فإن الوجود الاجتماعى فى المسرح الملحمى هو الذى يحدد مجريات التفكير .

وموجز القول أن بريشت يحل العقل والفهم والوعى والادراك والاستيعاب والتفسير المؤدى إلى اتخاذ موقف محل الشعور بكل ما يتفرع منه من شفقة وخوف ورهبـة وعطف ورعب ورحمة . مما يذكرنا بنظرية بريشت فى الإغراب ، أى احداث أثر الغرابة فى نفس المتفرج مع ادراكه لما يشاهده . فالإغراب فى الصورة يدفعنـا إلى ادراك الموضـوع ، وفى الوقت نفسه يشعرنا بأنه غريب عنا . أى أنه غير مسموح لنا بالتعاطف مع مكونات الصورة لأنه مطلوب منا فى النهاية اتخاذ موقف عقلانى موضوعى متجرد تجاهها . ومن الواضح أن بريشت لم يأت بجديد فى نظرية الاغراب هذه ، لأن جذورها الحقيقية ترجع إلى المسرح الاغريقى ومن بعده مسرح العصور الوسطى حين استخدمت أقنعة الانسان والحيوان فوق وجوه الممثلين بهدف كسر الايهام والغاء الاندماج الشعورى أو اللاشعورى . كذلك لا يزال المسرح فى آسيا حتى اليوم يستخدم وسائل موسيقية بالاضافة إلى أساليب البانتوميم لإحداث تأثير هذا الإغراب . فالهدف هو منع المتفرج من الشعور بأن الممثل هو فعلا الشخصية التى يمثلها ومن ثم لا يتعاطف معه ولا يشفق عليه .

ولكن تحديد انطلاقات التفكير أو العاطفة ليس بالبساطة التى تصورها بريشت ، بدليل أن اتجاهه الملحمى لم يجد لنفسه امتدادا حيا فى المسرح العالمى المعاصر . فالمتفرج ليس كيانا آليا بحيث نتحكم فى شعوره واحساسه بهذا الأسلوب المتعنت . ذلك أن من حقه أن يمارس أى نوع من التجربة الانفعالية فى مواجهة الموقف الدرامى ، وهى تجربة تختلف من متفرج إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع . أما أن تصب فى قالب واحد محدد ، فلا يعنى سوى القضاء على لمسة السحر والغموض الموجودة فى الفن بصفة عامة . وهى لمسة تتجلى فى

أحاسيس الشفقة والخوف التى يمارسها المتفرج فى مواجهة موقف درامى فوق منصة المسرح مع ادراكه جيدا أنه مجرد موقف سوف ينتهى فعلا بخروجه من دار المسرح . فمهما بلغ الاندماج العاطفى عند كل من الممثل والمتفرج قمته ، فإن الاثنين يدركان جيدا أنهما يمارسان لعبة فنية جميلة لها نتائجها السيكولوجية المريحة التى تنعكس فيها بعد على سلوكها فى حياتها اليومية . فليس العيب فى اثارة أحاسيس الشفقة والخوف وإنما العيب فى خروج هذه الأحاسيس عن حدودها المنطقية المعقولة بحيث تنقلب إلى ضد الأثر الفنى المطلوب .

١٥ - الضيـــاع

فى عام ١٨٤٣ قال المفكر الاجتماعى الألمانى برونو بوير جملة تبدو لمن يسمعها دون معرفة صاحبها أنها قيلت فى الربع الأخير من القرن العشرين ، قال إن « اليقين السائد فى الوقت الحاضر هو عدم اليقين » وهذا يدل على أن احساس الضياع الذى يجتاح الانسان المعاصر ويكاد يقتلعه من جذوره ، لم يكن جديدا مستحدثا بل يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر ، وان كنا نشعر الآن أنه بلغ قمته . وهو ما يترك بصماته واضحة بل غائرة فى جسم الأدب العالمى المعاصر .

لقد كانت للأدب مدارس وثورات قبل عصرنا . بل كان لكل جيل ثورته على الأجيال السابقة ، وهى ثورات تتحول ما بين القرن والقرن إلى تغير فى حساسية الأديب ورؤ ياه ، وابداع اتجاه أدبى جديد يعرف به العصر . لكننا فى عصرنا الحاضر ، ومنذ مطلع القرن العشرين نشاهد تحولات أعمق وأفدح من مجرد ثورة على الماضى . إنها تحللات وتفسخات تبدو لكثير من الناس معميات انحلالية ، لا توحى لهم إلا بأحاسيس الضياع والشك واليأس . فقد أصيب المجتمع المعاصر برجات عقلية وهزات شعورية قد يراها البعض فى الحروب والثورات الدموية ، والتحولات الاجتماعية أو المذهبية ، ويراها البعض الآخر فى الصورة المتحولة للعالم حوله فى السماء والفضاء وباطن الأرض وأعماق البحار نتيجة لما حققه العلم من كشف أسرار العالم الكبير (الماكروكوزم) والعالم الصغير (الميكروكوزم) .

ومجتمع القرن التاسع عشر فى ظل الظروف التى وضعته فيها الثورة الفرنسية وحروب نابليون ورجعية مؤتمر فيينا ، مجتمع متحرك ثائر لا يستقر على حال ، وخاصة فيما بين عامى ١٨٣٠ و١٨٤٨ ، حولته الثورة الصناعية إلى مجتمع رأسمالى مستغل ودول مستعمرة بطريقة استنزافية جديدة ، وطبقات كادحة مهضومة كل الحقوق ، ومظاهر للتطبيق العلمى تبدو لحساسية الأديب والفنان شيئا ماديا قبيحا ينبو عنه الذوق . ومهما كانت المنابع الأولى للثورة الرومانسية فى ألمانيا أو انجلترا ، فإن واحدا من عوامل اثارتها فى أوربا كان أثر الثورة الصناعية وسيطرة الآلة على مقدرات الانسان ، مما دفع بالأديب إلى الهروب من كابوس الحاضر الجاثم إلى ماض سحيق من الفن الشعبى وأساطير القرون السالفة ، والبكاء على الأطلال والانفعال بالكاتدرائيات العظيمة وطقوسها الفخيمة .

لكن الهروب لم يحل قضية الضياع الانسانى التى فرضت نفسها على الأدب العالمى منذ النصف الثانى من القرن الماضى . ولذلك توارت الروح الرومانسية الهروبية لتحل محلها اتجاهات الطبيعية والواقعية والرمزية والسيريالية والتعبيرية ، وكلها محاولات فنية للوصول إلى منابع الضياع المعاصر ، وهو ما نجده متجسدا فى مسرح ابسن وتشيكوف وستريندبرج وبيراندللو ، فى وقت عرف العالم نظريات فرويد وآدلر ويونج فى تحليل النفس البشرية وارجاع نوازعها الدفينة إلى مؤثرات الجنس أحيانا ، وإلى الانسان البدائى أحيانا أخرى . ويبدو أن علم النفس هو العلم الذى تخصص فى دراسة ضياع الانسان المعاصر على مستويات عدة ، مما أثر بشكل واضح فى المسرح الذى قدم شخصيات لا تمثل الواقع الظاهر ولا هى تركيبات عقلية من أشتات العناصر ، بل هى تفكيك وتحليل للشخصيات للوصول إلى جذور مأساتها .

أما الروائيون فقد وجدوا فى المنهج العلمى قاعدة يمكن الانطلاق منها لمواجهة الضياع أو تجسيده على الأقل حتى يمكن التعامل معه على أساس واضح محدد . فقد أقام زولا فنه الروائى على منهج الواقعية الطبيعية ، ونظر إلى العالم نظرة علمية موضوعية لا يعنى فيها بالاختيار الجمالى للصورة ، وإنما همه أن يصور الأمور تصويرا علميا مهما بدا قبيحا . وهناك روائى كانت له شهرة قبل الحرب العالمية الأولى ، لكن أثره ضاع بين الحربين وان كان من الروائيين الذين وضعوا أيديهم على بدايات مأساة الضياع الانسانى فى العصر الحديث . هذا الروائى هو بول بورجيه الذى آمن بأن الأدب لابد أن يواجه الانسان بكل مشكلاته . أما أدب الهروب وأحلام اليقظة فمن شأنه أن يضاعف من ضياع الانسان . ثم جاءت الرواية العلمية والتنبؤات العلمية عند جيل فيرن و هـ . ج . ويلز ، كى تضع الانسان أمام احتمالات مستقبله حتى يقدر حساباتها بقدر الامكان .

وإذا كان الانسان المعاصر يبحث عن ذاته من خلال وسائل العلم الحديث ، فإن هذا العلم نفسه قد انتج كيانات ميكانيكية صماء ، وأطلق نوازع النفس ، وقضى على التواؤم العقلى بين الانسان والكون ، فاضطرب حال الانسان الذى أحس أنه ريشة فى مهب الرياح ، بعد أن كان يشكل محور الكون كله كما كان يعتقد على مدى عصور وقرون طويلة . وأصبحت قضية أعمال أدبية كثيرة تكمن فى كيفية المواءمة بين فكر الانسان وفنه وبين حياته المادية على الأرض . فقد أصبحت حياة الانسان سلسلة متصلة من الأزمات المستحكمة التى من الممكن أن تشعل احداها حربا تدميرية شاملة . وكان الشاعر ت .س . إليوت من الرواد الكبار الذين عبروا عن ضياع الانسان فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما قال فى قصيدة « الأرض الخراب » :

« سقطت المشاعل حمراء على وجوه لطخها العرق
بعد السكون الجليدى فى الحدائق
بعد سكرة الموت فى بقاع حجرية
بعد الصياح والنحيب عند السجن والقصر
ودوى رعود الربيع فوق الجبال النائية
إن من كان حيا صار الآن ميتا
ونحن الذين كنا أحياء نحتضر الساعة فى صبر وأناة
هنا لا توجد مياه وإنما أحجار وصخور
الصخر بلا مياه والطريق الرملى
طريق يتلوى سامقا بين الجبال
لو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا
بين الصخور لا يستطيع المرء أن يتوقف أو يفكر
العرق جاف والأقدام فى الرمال
لو كانت هناك مياه وسط الصخور
فم جبلى ميت له أسنان مسوسة نخرة لا يسح رذاذا
هنا لا يستطيع المرء أن يقف أو يجلس
حتى السكون لا يتوافر فى الجبال
بل هناك رعد عقيم بلا غيث
حتى العزلة لا تتوافر بين الجبال
بل وجوه متجهمة تهزأ وتزمجر
خلف أبواب دور من الطين المتصدع »

لكن نبرة الاحتجاج على عصر الضياع لم تكن دائما بالنضج الذى عهدناه فى أعمال إليوت وغيره من كبار أدباء القرن العشرين ، بل كان هناك عدد من نقاط الضعف ومناطق الخطر فى أدب يقوم على الاحتجاج الصارخ والدعاية المباشرة . تبلور هذا الضعف فى الرواية والمسرحية الاجتماعية التى لم يعرف فيها كتابها الفروق الفاصلة بين الأدب وعلم الاجتماع ، بين الدراما والوعظ . ونسوا أن الابداع وليس الاثارة هو ما جعل أدب الواقع الاجتماعى شكلا متميزا من أشكال الأدب الانسانى . والإثارة العاطفية من شأنها أن تضاعف من حيرة الانسان وضياعه ، أما الابداع الفنى فيسلح الانسان بالنضج الفكرى والوجدانى بحيث يساعده على البحث عن ذاته وسط كل مظاهر الضياع والاحباط المحيطة به . من هنا كان اصرار آرثر ميللر على أن هدف الدراما يتركز فى خلق وعى أكثر سموا وليس مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم .

ويقول يوجين أونيل إن المضمون الوحيد للدراما كان وسيظل على الدوام ؛ متمثلا فى صراع الانسان ضد مصيره . لقد كان من المعتاد أن ينشب الصراع مع الآلهة ، ولكنه الآن صراع ضد نفسه ، ضد ماضيه ، ومن أجل محاولته للانتهاء . ولذلك تضاعف احساسه بالضياع ، عندما وجد ذاته . أقرب الأشياء إليه ــ فى صراع جعلها أبعد الأشياء عنه ، صراع جعل منها عدوا لدودا له . كان القدماء يخوضون معاركهم المصيرية ، وهم على يقين من أنه لو حدثت أسوأ الاحتمالات ، فإنه سوف يتبقى لديهم ملجأ أخير يتمثل فى ثقتهم بأنفسهم وذواتهم ، وقدرتهم على خوض الصراع مرة أخرى . أما عندما تهتز الثقة بالنفس فإن الملجأ يضيع تماما ، ولا يتبقى للانسان سوى الضياع .

وهناك جماعة أدبية شهيرة عرفت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى باسم « الجيل الضائع » فقد اكتشفت هذه الجماعة أن المثل والقيم والتقاليد التى عاشت عليها الانسانية ظنا منها أنها الطريق الوحيد للتطور والتقدم الحضارى ، هذه المثل والقيم والتقاليد لم تمنع نشوب حرب عالمية مدمرة . بل ربما كانت السبب الذى أدى إليها . وفى أعقاب الحرب بدأ البحث عن قيم وتقاليد جديدة ، وبالطبع لم يكن من السهل العثور على بدائل سريعة ، لذلك لم يجد الانسان أمامه سوى الفراغ والضياع .

كان هذا هو المناخ الفكرى والحضارى الذى برزت فيه جماعة « الجيل الضائع » التى تشكل معظمها من الأدباء الأمريكيين الذين فقدوا الأمل فى روح التفاؤ ل الأمريكى الذى ترسخ منذ عهد الرواد والآباء المؤسسين للأمة الأمريكية ، وهاجروا إلى أوربا بصفة خاصة فى محاولة عملية لتلمس جذور مأساة الحضارة المعاصرة . وكانت أول اشارة مسجلة لاصطلاح « الجيل الضائع » قد سجلها ايرنست هيمنجواى فى مقدمة روايته « والشمس تشرق أيضا » عام ١٩٢٦ . فقد سبق أن قالت له الأديبة الأمريكية جيرترود ستاين إن كل جيل هيمنجواى إنما جيل ضائع . وكانت تقصد بذلك جيل الشباب الذى تفتح وعيه فى أعقاب الحرب فلم يجد أعلاما يسير تحتها بعد أن سقطت كل الأعلام . وكانت كتابات وتصرفات كل من جيرترود ستاين وهيمنجواى دليلا ماديا وعمليا على روح الضياع الذى غرق فيه الجيل كله .

ولم تكن الحرب العالمية الأولى هى الضربة الوحيدة التى تلقاها هذا الجيل الضائع ، بل تلقى ضربة أخرى تمثلت فى الانهيار الاقتصادى العظيم الذى بدأ فى أمريكا عام ١٩٢٩ ثم غمر العالم كله . ولذلك زادت جرعة الضياع الذى أصبح النغمة الأساسية فى روايات ومسرحيات هذا الجيل . وعلى الرغم من أن أدباء هذا الجيل كانوا قد نجحوا فى ترسيخ أسمائهم على خريطة الأدب العالمى ، ونشر أعمالهم بلغات عدة مما عاد عليهم بالربح الوفير والحياة الآمنة اقتصاديا ، فإن روح الضياع والفراغ واليأس والتشاؤم لم تفارق أعمالهم ، ولم

تعرف انتماءاتهم السياسية والفكرية أى نوع من الاعتدال ، بل تراوحت بين أقصى اليمين وأقصى اليسار .

ولم يكن كل الأمريكيين الذين هاجروا إلى باريس بصفة خاصة من أرباب الأدب والفن ، بل كان بعضهم من أصحاب الثروات الذين وقعوا فى غرام فرنسا التى حققت حلمهم فى حياة مثيرة ، وكان الاحساس بالضياع من ملامح الرفاهية الفكرية التى أغرموا بالتظاهر بها . وهى الملامح التى تبلورت فى كتاب صامويل باتمان الذى أصدره عام ١٩٤٧ بعنوان « باريس كانت معشوقتنا : ذكريات جيل ضاع ثم وجد » وقدم فيه صورة نابضة بالحياة والقلق والضياع والإثارة لما أسماه بالمستعمرة الأمريكية التى عاشت فى باريس العشرينيات ورفضت الحفاظ على القيم التقليدية . وكانت مزيجا من الحداثة الأمريكية والعراقة الفرنسية ، أو من بروكلين ومونمارتر على حد قول باتمان .

وكان من الطبيعى أن يسفر البحث عن قيم جديدة وتقاليد مستحدثة فى الأشكال والمضامين الأدبية . كان الأدب الذى كتب قبل الحرب ــ فى نظر أدباء الجيل الضائع ــ جزءا عضويا من النسيج الحضارى الذى انتهى بالضياع ، ومن هنا بحثوا عن الجديد والغريب . وهو ما شجع عليه جو الحرية والانطلاق الذى ساد باريس العشرينيات . يتضح هذا فى تركيز جيمس جويس على تيار اللاشعور عند شخصياته . فإذا كان العالم الخارجى لاخير فيه ، فلا أقل من أن يبحر الأديب بسفنه وسط موجات العالم الداخلى للانسان . كذلك أصدر الأديب والصحفى الأمريكى يوجين جولاس مجلة « ترانزيشن » فى باريس لتكون فى خدمة كل أدباء الطليعة التجريبيين من رمزيين وسيرياليين وعدميين . واستمرت المجلة فى الصدور من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٣٨ ، وكانت السبب فى لمعان أسماء أدباء الجيل الضائع من أمثال جيرترود ستاين وهارت كرين ، وكاى بويل ، وما لكولم كاولى ، وألن تيت ، وهو راس جريجورى ، وماثيو جوزيفسون . وقد شارك فى تحريرها أدباء ايرلنديون وفرنسيون وألمان وإيطاليون وروس .

وكانت شطحات جيرترود ستاين وتجاربها المتطرفة فى مجال الاستخدام الأدبى للغة بمثابة محاولة عملية لرفض كل التقاليد الأدبية السابقة . فالتعبير الأدبى عن حياة الضياع لابد أن يكون مختلفا تماما عن الوصف التقريرى لحياة اليقين والثقة فى النفس والآخرين . ولذلك انضم جان كوكتو ولوى أراجون ولويجى بيراندللو إلى الجيل الضائع عندما شعروا أنه خير معبر عن مأساتهم . فقد كان الجميع يعزفون سيمفونية واحدة .

ولم تقتصر هجرة الجيل الضائع على باريس ، بل شملت مدنا وبقاعا أخرى . فقد رحلت كاثرين آن بورتر إلى المكسيك ، وطاف توماس وولف بمعظم البلاد الأوروبية ، لكنه فضل ألمانيا فى نهاية المطاف . أما جون دوس باسوس فلم يستقر به الحال على الإطلاق وعاش معظم حياته سائحا . فى حين انتهى المطاف الأوروبى المضطرب والقلق لسكوت

فيتزجيرالد إلى الاستقرار فى كاليفورنيا للعمل ككاتب سينمائى ، لكن العمر لم يمهله كثيرا . وهجر عزرا باوند باريس إلى مدينة رابالو بايطاليا ، فى حين جعلت جيرترود ستاين من باريس وطنا لها ابتداء من عام ١٩٠٢ .

وفى عام ١٩٣١ أصدر مالكوم كاولى كتابه « الجيل الضائع » الذى حلل فيه الجوانب الفكرية والثقافية والفنية والشحطات الفلسفية والاجتماعية والسياسية لهذا الجيل . وفى عام ١٩٣٤ أصدر كتاب « عودة المنفى : سرد لأفكار العشرينيات » الذى وصف الحياة الفكرية والأدبية لكل من وليم فوكنر ، وجون دوس باسوس ، وسكوت فيتزجيرالد ، وهارت كرين ، وعزرا باوند ، وايرنست هيمنجواى على وجه الخصوص . وكان كاولى نفسه قد شارك فى المغامرات البوهيمية والانجازات الأدبية التى شهدتها باريس لهذه الجماعة .

أما رواية هيمنجواى « والشمس تشرق أيضا » فكانت بمثابة النموذج الأدبى الذى سار على نهجه كل كتاب الجيل الضائع وأتباعهم السذج فى الولايات المتحدة ، الذين قلدوا أسلوبه وفكره تقليدا أعمى بلا أية أصالة أو صدق . فهناك بون شاسع بين معاناة الضياع وترجمتها إلى أعمال أدبية رفيعة ، وبين التحول إلى ضحية فعلية للضياع نفسه ، إذ كيف للضائع نفسه أن ينقذ الضائعين ؟! فعلى الرغم من معاناة هؤلاء الرواد واحساسهم بالضياع فإنهم استعانوا بحس الفنان ونظر المفكر الثاقب فى الامساك بزمام الأمور وسط موجات الضياع ، وجعلوا من أعمالهم منارة لهداية الضائعين . إن تجسيد الضياع فى أعمال أدبية كفيل بمساعدة الانسان على مواجهته وعلاجه بعد التعرف على ملامحه . أما أن يتحول الأديب نفسه إلى واحد من الضائعين فإنه بذلك يفقد وظيفته الريادية أصلا . وهذا ما حدث للأدباء السذج الذين قلدوا الرواد ، فكانت النتيجة أن ضاعت أسماؤهم بين القمم والشوامخ .

وتعد رواية فيتزجيرالد « رقيق هو الليل » ١٩٣٤ أقسى تحليل أو أعنف تشريح للمناخ الروحى الذى ساد هذا الجيل ، وذلك من خلال شخصية بطلته الثرية والمريضة عقليا ، التى تقع فى غرام ديك دايفر المحلل النفسانى الشاب . فقد وجدت أن شفاءها يحتم عليها الزواج منه ، لكنها بمجرد حصولها على الشفاء تبدأ فى الاستقلال الذاتى عنه مما يؤدى إلى انهياره وتدميره . وأخيرا تتركه نيكول لترتبط برجل يكون حبيبها وليس مجرد راعيها . وعلى الرغم من المناظر المرعبة العديدة التى تحتوى عليها الرواية ، والضياع الذى يقضى على البطل فى النهاية ، فإن الأسلوب الذى اتبعه فيتزجيرالد فى تجسيد هذه المواقف ، جعل من الرواية مأساة من طراز رفيع .

أما القطاع الأخير من الجيل الضائع فقد غرق فى الأزمة الاقتصادية حتى أذنيه ، ولم يغادر أمريكا فى عقد الثلاثينيات بل فضل البقاء حيث بدأت الكارثة الاقتصادية ، وعمل على تأييد مشروعات الرئيس روزفلت من أجل مكافحة الكارثة . وبرغم هذه الروح الايجابية فإن الضياع ترك بصماته واضحة على كتابات هؤلاء الأدباء من أمثال وليم سارويان الذى قدم تنويعات جديدة على نغمة الضياع ، فى روايته « الشاب الجسور فوق العقلة الطائرة » ١٩٣٤ ، وفى مجموعته القصصية « الشهيق والزفير » ١٩٣٦ . فى حين صب بول انجل جام غضبه على الأسلوب الذى يجبر الناس على اتباعه فى حياتهم بحيث يجدون أنفسهم فى النهاية مجرد ريشة فى مهب الرياح ، وهو ما يتضح فى كتابه « شق غضب القلب » ١٩٣٦ ، وهو نفس الاتجاه الذى اتبعه ستيفن فنسنت بينيه فى كتابه « المدينة المحترقة » الذى نشر فى العام نفسه .

وهناك كتاب آخرون ينتمون إلى نفس المجموعة منهم على سبيل المثال أرشيبالد ماكليش وكينيث فيرينج ، وجيمس فاريل ، وكوكبة من الروائيين الذين ركزوا على المضامين الاقتصادية من أمثال إرسكين كالدويل وجون ستاينبك اللذين وجدا فى الاقتصاد الدافع الفعال الحقيقى فى حياة الانسان فى القرن العشرين وأن الوعى الاقتصادى السليم كفيل بمساعدة الانسان على تجنب مأساة الضياع . وكانت ماكسين ديفيز قد قدمت دراسة تحليلية لاتجاهات هؤلاء الأدباء فى كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٦ بعنوان « الجيل الضائع » .

ومن الطبيعى أن يضاعف اندلاع الحرب العالمية الثانية من مأساة ضياع الانسان المعاصر . فالعلم الذى ابتكره الانسان من أجل أمنه ورفاهيته أصبح وبالا عليه ، وصارت كل حرب أكثر عنفا ومأسوية من سابقتها . ويمكننا أن نقيس الفرق فى قوة التدمير بين الحربين : الأولى والثانية بنفس الفرق فى احساس الانسان بالضياع بعدهما . أى أن احساس الضياع بعد الحرب العالمية الثانية لابد أن يكون أضعاف الاحساس نفسه بعد الحرب الأولى . ولذلك كان من الطبيعى أن تتفرع عن نغمة الضياع نغمات مأسوية ومتشائمة أخرى تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمى المعاصر مثل العبث ، والغضب والاغتراب ، والعنف ، واليأس ، والعدم ، والملل ، والغموض ، والانتقام ، والقلق ، والزيف ، وغير ذلك من السمات التى تميز مأساة الانسان المعاصر .

وتجلت هذه التأثيرات المتبادلة بين الأدب والطبيعة فى الاتجاهات التى سادت الأدب الرومانى ابتداء من شيشرون وحتى لونجاينس ، والتى أوضحت أن الفهم الحق للطبيعة الكونية لابد أن يساعد الأديب على ابداع أعمال ناضجة متكاملة وذات اتساق داخلى . ولذلك فالأدب يكمل الطبيعة ولا يكررها كما أوضح هوراس وشيشرون وكوينتليان

ولونجاينس . فقد كان السير على نهج الاغريق من أمثال هوميروس وديموشينس وغيرهما بمثابة استلهام للنظام الأدبي الذى حققه الاغريق اعتمادا على استيعابهم لأبعاد الطبيعة الكونية . ومن هنا كان الأدب فى نظر الرومان منهجا فكريا وفنيا متسقا لادراك أسرار الطبيعة . إن تذوق الأدب لابد أن يؤدى بالحتمية إلى فهم أفضل للطبيعة نظرا للعلاقة العضوية بين الاثنين .

وقد انتقل هذا المفهوم إلى عصر النهضة وساد على معظم النظريات الأدبية حتى القرن الثامن عشر . لكن فى العصور الوسطى المتأخرة ارتبط مفهوم الأدب للطبيعة بالفكرة الشائعة التى تعتبر الطبيعة العامل الخلاق والمجسد للارادة الإلهية فى كل الأشياء ، والتى برزت فى شعر دانتى على وجه الخصوص . فالطبيعة الكونية نظام إلهى شامل ، وفى داخل هذا النظام احتل الأدب بأشكاله ومفاهيمه ومناهجه المتعددة مكانة أثيرة . بل إن بوكاتشيو يحدد الشعر بأنه العلم الثابت المحدد الذى يعبر العمليات الخالدة والمتناغمة والتى تؤثر فى الطبيعة الكونية . وبذلك كان رائدا فى تمهيده الطريق لكل من دافعوا عن وظيفة الشعر فى الحياة من بعده . ففى عصر النهضة أصبح الشاعر ندا للفيلسوف فى تقديمه للحقيقة الكونية من خلال القوة الجمالية الخلاقة على حد قول بترارك .

وفى مرحلة تالية أوضح النقاد الذين تتلمذوا على كتاب « فن الشعر » لأرسطو أن الشاعر يجسد فى قصيدته الأهداف المثلى للطبيعة ومن ثم فإن وظيفة الشاعر تسمو فوق مهمة الفيلسوف . وقد اتفق معظم أصحاب النظريات النقدية فى عصر النهضة على الوظيفة العملية المؤثرة التى منحتها الطبيعة الكونية للأديب والتى جعلت الأدب من مظاهرها الخالدة التى لا تندثر مع الزمن . يتضح هذا المفهوم فى كتابات كل من بترارك ، وبوليشيان وايرازموس ، ودوبيلاى ، وبيلتيه ، وسيدنى . فهم يقولون بأن حرية الاختيار التى يتمتع بها الأديب فى مجال المضمون الفكرى ووجهة نظره ، ترجع إلى التنوع اللانهائى الذى تنطوى عليه الطبيعة الكونية ، كما ترجع إلى ضرورة اتباع الأديب لميوله الذاتية التى هى بدورها طبيعية ، ذلك أن ذاته هى جزء عضوى من الطبيعة . لكن عليه فى الوقت نفسه أن يضع عينيه على التقاليد المرنة التى وضعتها الطبيعة الكونية للفن الأدبى من خلال الأعمال السابقة التى شكلت التراث . فالطبيعة لا تفرض أسلوبا بعينه على الأديب ، وإلا تحولت الأعمال الأدبية كلها إلى نسخ مكررة . ولكنها فى الوقت نفسه تهتم بالنظام الذى يحتوى عليه الأدب الانسانى لأنه جزء من نظامها الكونى .

وحتى هؤلاء الذين يرفعون من شأن التقاليد والقوالب والأشكال التراثية ، يرون أن الطبيعة كانت سباقة إلى وضع هذه التقاليد من خلال نظامها المحكم . وهذا المفهوم يتجلى فى الكتابات الكلاسيكية لكل من هوميروس ، وفيرجيل ، وشيشيرون ، وفى القواعد النقدية لأرسطو ، وهوراس على حد قول كورتيزى ومينتورنو وسكاليجر وغيرهم من النقاد

الذين بلغ تأثيرهم قمته فى القرن السابع عشر عندما اعتقد الأدباء فى ضرورة اخضاع علاقة الطبيعة بالأدب للقوالب الكلاسيكية الصارمة ، وهى قوالب سنتها الطبيعة ذاتها للأدب من خلال الأعمال التراثية سواء على مستوى النظرية أو التطبيق .

وفى القرن السابع عشر أضاف الأدباء الكلاسيكيون فى فرنسا إلى هذا الاتجاه الدوجماتى عنصر الذوق . ركز على هذا العنصر شابلن ومن جاءوا بعده . فالقوانين النابعة من النظريات الأدبية القديمة وخاصة تلك التى استنبطها أرسطو ، تتميز بالتعدد والتنوع وتبتعد تماما عن النمطية . ولذلك فإن التفكير العقلى أو المنهج المنطقى لا يكفيان ، بل لابد من اضافة عنصر التذوق الذى منحته الطبيعة للأديب كى يتعرف على مظاهرها اللانهائية ، ومن ثم يستطيع أن يختار منها ما يناسب عمله الأدبى . والأديب الذى يسير على هدى الطبيعة لابد أن يجسد الحقيقة فى النهاية . وهى الحقيقة التى وصفها هؤلاء الأدباء بأنها تتجسد فى الأحداث الكونية والمشاعر الانسانية . وعلى الأديب أن يختار منها على أساس بلورة التجربة الانسانية . الفعلية والسلوك البشرى طبقا لأهداف الطبيعة المنطقية والعقلانية من ثم فإن انتشار أدبه سيظل محصورا فى دائرة الصفوة المثقفة التى بلغت من التذوق الفنى والحس العقلانى درجة تجعلها قادرة على استيعاب الصورة المتبلورة للطبيعة والتمتع بها .

١٦ - الطبيعـــة

كانت الطبيعة من المضامين التى توغلت فى معظم الأعمال الأدبية التى شكلت البناء العام للأدب الانسانى ابتداء من الأدب المصرى القديم وحتى أيامنا هذه . ويتمثل هذا المضمون الفكرى فى العلاقات العضوية التى يستحيل حصرها بين الانسان والعناصر المتعددة للطبيعة التى يتسع مفهومها ليشمل الكون كله بحيث يتحول إلى وحدة متكاملة تنبض بالحيوية والتناغم ، وداخل اطار هذه الوحدة اللانهائية يقوم كل عنصر بواجبه ، أو على الأقل يجب عليه أن يؤدى واجبه ، يتساوى فى ذلك الانسان أو الطائر أو الحيوان أو النبات أو الشمس أو القمر أو المطر . . . . الخ من عناصر الطبيعة التى تشكل فى نظر أدباء كثيرين عملا فنيا متكاملا أبدعته يد الخالق العظيم . ويعتقد بعض الأدباء الرواد فى مختلف العصور والبقاع أنه لا توجد فى العقل الانسانى فكرة تستحق التسجيل والتشكيل الفنى إلا وكان مصدرها الطبيعة الكونية الباهرة .

وإذا كان مفهوم الطبيعة فى الأدب يمثل المضمون العام لأعمال أدبية كثيرة ورائدة ، فإنه يشكل البناء الدرامى لها . ولذلك كانت هذه الأعمال بمثابة تنويعات منحت مفهوم الطبيعة أبعاده ومعانيه وقوته وحيويته وخصوبته . وسواء كان إيمان الأديب بروح الخير الذى تحتويه عناصر الطبيعة أو بروح العداء التى تبديها تجاه الانسان ، فإنها فى الحالتين تشكل المحرك الرئيسى للأحداث والمناظر والشخصيات والمواقف التى نمر بها فى الأعمال التى تجسد هذا المضمون . ومن الواضح أنه إذا أهمل الناقد تحليل العلاقة العضوية بين المفهوم الفلسفى للطبيعة وبين البناء الدرامى للعمل الأدبى ، فإنه بهذا يكون قد عجز عن استيعاب الانجاز الحقيقى الذى أضافه أدباء الطبيعة إلى الأدب الانسانى بصفة عامة . وخاصة أن نقادا كثيرين يعتقدون اعتقادا جازما بأن الحركة الخلاقة التى تعتمل داخل الطبيعة مشابهة تماما لتلك الحيوية المتطورة التى تحتوى عليها الأعمال الفنية العظيمة .

وليس من السهل تتبع مفهوم الطبيعة فى كل الأعمال الأدبية التى تناولته بسبب الأبعاد الخصبة ، والزوايا المتعددة ، والتنويعات المختلفة المتفرعة ، من المفهوم الرئيسى للطبيعة . فمثلا يؤمن الشاعر الإغريقى القديم بندار بأن الشعر هبة الطبيعة للشاعر . ولذلك فالشعر هو اللغة التى تخاطب بها الطبيعة الانسان ، أما صنعة الشاعر فتأتى فى آخر المطاف . أى أن

الشاعر يولد ولا يصنع . وهذا يحتم عليه أن يكون ابنا بارا بالطبيعة . والتناغم البديع الذى تحتوى عليه القصيدة الناضجة صورة مجسدة للقوانين المتسقة التى تنهض عليها الطبيعة الكونية . ومن يعجز عن استيعاب الشعر وتذوقه ، لا يستطيع فهم أسرار الطبيعة التى تحتوى كيانه كله .

وأكد الأدب الاغريقى بصفة عامة على ضرورة الطبع للشاعر ، فالشاعر غير المطبوع ليس سوى حرفى يتلاعب بالألفاظ . وكان رأى افلاطون فى نظريته فى البلاغة أن اسرار الصنعة الشعرية مرحلة مكملة لأسرار الطبيعة الشعرية وليس العكس . لكن هذا الرأى لم يغفر لافلاطون هجومه الشهير على الشعراء عندما قام بنفيهم من جمهوريته . فقد وجد أرسطو فى الشعر أفضل تجسيد لوحدة المادة والهيئة التى تتجلى فى الطبيعة . وهذا يفسر لنا قول أرسطو أن الشعر تقليد للطبيعة ، فهو لا يقصد بهذا أن القصائد الشعرية نسخ مكررة لمعانى الطبيعة بل يعنى أن القدرة الخلاقة عند الشاعر تمر بنفس المراحل الخلاقة والحيوية فى الطبيعة ذاتها . ولذلك فالشاعر يجعل من قصيدته كونا طبيعيا مستقلا بذاته .

وقد أثبتت نظرية الطبيعة كنظام متسق ومتكامل ، وجودها فى النظريات النقدية لكتاب كثيرين من أمثال رابين ، ودرايدن ، وبوب ، وجونسون . لكن هؤلاء النقاد غالبا ما يميزون بين قوانين الطبيعة التى لا تتغير بالنسبة للأدب وبين التقاليد الأدبية الطارئة والتى قد تلعب الصدفة دورا فيها . فمثلا يمدح صامويل جونسون شكسبير بأنه « شاعر الطبيعة » لكنه فى الوقت نفسه يقول إنه خرج عن نظام الطبيعة بتجاهله وحدتى الزمان والمكان ، وهذا التجاهل لا تقره الطبيعة أو المنطق بل تقره الصدفة والتعود . ومن هنا بدأ المفكرون يرتابون فى اتساق الطبيعة وأنها ربما تحمل فى طياتها عشوائية مدمرة . وتراجعت إلى الظل أسبقية النظام الطبيعى على المنهج الأدبى فى فهم الكون والانسان .

وفى الوقت نفسه بدأ بعض النقاد الآخرين فى انتهاج اتجاهات معاصرة فى الدين والفلسفة وغير ذلك من مجالات التأمل والتفكير ، ومن ثم نظروا إلى الطبيعة نظرة مغايرة . فلم يعد كل ما فى الطبيعة خيرا طبقا للمبادىء الدينية الصارمة التى ركزت على عدم اكتمال الطبيعة البشرية ، بدليل أن العناية الالهية لم تتركها فى غيها بل عملت على تخليصها من براثن الشر الذى وقعت فيه . ولكن هذه النظرة المتشائمة وجدت مقاومة من الأفكار التى نشرها جان جاك روسو والتى اثارت روح التفاؤ ل . وأكدت وجود عنصر الخير الفطرى فى الطبيعة البشرية . وعلى الانسان أن يتجاهل كل القواعد والتقاليد المسبقة ، وأن يتبع الضوء النابع من كيانه وطبيعته . فهذه القوانين الوضعية لم تسن الا لكى تفرض فرضا على الدوافع الانسانية التلقائية .

وترتب على ذلك أن النظرية الأدبية التى نادت بأن طبيعة الأديب تظل ناقصة وغير مثمرة نسبيا إذا لم تنظمها وتكملها التقاليد الأدبية المسبقة ، هذه النظرية بدأت فى الاندثار فى مواجهة الاتجاه الجديد الذى يعلى من شأن الطبيعة المستقلة المتحررة للفنان والتى فسرت بصفة خاصة على أنها كيان عضوى مستعد لتلقى الالهام المباشر من الأشكال المتعددة للطبيعة الكونية ، وبلورة موادها الخام ، وتحقيق أغراضها وتطبيق قوانينها . ولذلك يجب على الأديب ألا يثق كثيرا فى التقاليد المسبقة والأنماط التراثية والقواعد التى وضعها الأقدمون وغير ذلك مما يشكل كيان الفن الأدبى كما يتصوره التقليديون والمحافظون والرجعيون .

من هنا بدأت الاتجاهات المتعددة التى تقدس البدائية ، وتعلى من شأن العبقرية التى لم يفسدها التعليم النمطى ، وتركز على ضرورة التلقائية فى الفن الانسانى . وإذا كان مفهوم عصر النهضة والقرن السابع عشر لنظرية أرسطو التقليدية قد أوضح أن الفنان يصل إلى الحقيقة من خلال اعادة تمثيله للطبيعة وذلك باختياره وبلورته للعناصر التى جربها طبقا للمبادىء الكونية العقلانية كما تتجسد فى التقاليد الأدبية ، فإن الإيمان الجديد بالخير الكامن فى الطبيعة البشرية وفى العالم الخارجى الذى تلوثه التقاليد المتحجرة ، أدى إلى اتجاه واقعى جديد يدعو الأديب إلى اعادة تمثيل تجربته الذاتية الواقعية تمثيلا فنيا ، وذلك بهدف تحقيق الصدق الفنى والتجربة الانسانية المتكاملة بعيدا عن صرامة الاختيار العقلانى والذى قد ترفضه طبيعة الأديب التلقائية .

وقد نادى وردزورث بأن الشاعر يستطيع أن يحيل تجربته الحسية الذاتية إلى تجربة طبيعية كونية من خلال طاقة الخيال التى يمتلكها . وهى طاقة ذاتية بحتة تختلف من شاعر لآخر ولذلك يتعذر تفسيرها تفسيرا نمطيا . إن هذه التجربة الصوفية الغامضة تعد تمثيلا أمينا للجزء الانسانى فى الطبيعة الكونية ، والذى يرتبط بهدفها وجوهرها من خلال أعماقه اللامتناهية التى لا يمكن أن تحدها أية قواعد أو قوالب . ولذلك فإن الحدس الداخلى للأديب ، بالاضافة إلى حاسيته الفائقة وطاقته الخيالية ، كل هذا يقوم بتشكيل تجربته الذاتية ويحل محل تأثير الأنماط الخارجية والتقاليد الأدبية التى تحاول احتواء قوانين الطبيعة وعلاقتها بالأدب . فهى قوانين أضخم وأعمق وأشمل من أن تحدها قواعد وضعها الأدباء الأقدمون .

ومع سيطرة الاتجاه الواقعى فى القرن التاسع عشر ، سواء أكان الواقع الذاتى أو الاجتماعى للأديب ، برزت إلى الوجود المدرسة الطبيعية التى أدركت صعوبة التوحد بين تجربة الأديب ونشاطه وبين أهداف الطبيعة الكونية وعملياتها وأشكالها اللانهائية . فقد أثبتت العلوم الطبيعية الحديثة صعوبة الالتقاء بين أهداف الطبيعة الكونية وبين المطالب والرغبات الانسانية ، ومن ثم بدأ الادباء يرون فيها نذر الشر والتدمير وعدم الاهتمام

بمصائر البشر ، وإذا كان هناك قانون بين الطبيعة الكونية والحياة البشرية فهو قانون اللامبالاة المطلقة . وكان هذا بمثابة الانفصال الحقيقى بين الأدب والطبيعة . فلم يعد الأدباء يؤمنون بأن القيم الأدبية جزء عضوى من النظام الكونى بل على الأديب أن يقف للطبيعة الكونية بالمرصاد كما تقف هى متربصة بالانسان .

وفى القرن العشرين لم يعد الأدباء والعلماء مقتنعين بالتعميمات القديمة التى ارتبطت بالمفهوم الانسانى للطبيعة فهو مفهوم مطاط ولا يخضع لأى تقنين علمى . ومع اكتشافات علم النفس بدأ النقاد ينظرون بعين الشك والريبة إلى المطلقات التى ارتبطت بالطبيعة ، فهى يمكن أن تطلق على أى شىء وعلى كل شىء . ومن هنا صرف الأدباء والنقاد نظرهم عن هذه القضية التى تحولت إلى مجرد مضمون أدبى عادى ، على الأديب أن يعالجه فى ضوء عصره .

١٧ - العـــدم

إذا كنا نفترض أن الأديب له دراية بكل القضايا الفكرية التي يجسدها في أعماله ، فإن قضية العدم تمثل له مشكلة حقيقية هي أنه أمر لم يجربه الأديب ولا جمهوره . فالعدم والموت لا يعنيان سوى االلاوجود ، والكلام عن ادراك اللاوجود مثل الكلام عن قبض الريح أو الفراغ . ذلك أن للريح وجودا على أية حال . وفي المفهوم الفلسفي للعدم نجد أنه ضد الوجود ، أي نفي شيء من شأنه أن يوجد ، في حين ذهب بعض المعتزلة إلى أن العدم ذات ما ، وعدوا المعدوم شيئا ، أما الوجوديون فقد رأوا أن العدم متضمن في الوجود .

ولذلك عندما نقول إن الأديب يعالج الموت ، فلابد أننا نعني أنه يعالج أمرا غير الموت يترك فينا انطباعا بأنه ليس أمرا سوى الموت . فإذا كان العدم مغلقا على الإدراك ، فإنه محاط ومرتبط بحقائق ليست كذلك . فالانسان لا يعرف الموت لأنه لم يجربه ، والذي جربه ذهب ولن يعود كي يعرفه لنا ، ومع ذلك فنحن نمتلك أفكارا وخيالات وتصورات عنه . وبحكم أن الأدب يتخذ مادته أساسا من الأفكار والخيالات والتصورات ، فقد أصبح بالتالي الفرع الأول في شجرة المعرفة الانسانية ، الذي يستطيع معالجة هذه القضية الغامضة المخيفة ، وذلك بالانفتاح الفكري والفني عليها ، أما انغلاق الادراك على فضية مثل تلك فمن شأنه أن يملأ ذهن الانسان ووجدانه بأحراش كثيفة من المخاوف والتكهنات والخرافات النابعة من الجهل بالعدم . ويكفي أن نستشهد في هذا المجال بمونولوج هاملت الشهير الذي يبدأه بقوله : « أكون أو لا أكون . تلك هي المعضلة » .

ولما كان من دأب الانسان أن يزعم أنه يفهم ما لايفهمه ولا يدركه ، فقد بقي الموت ، كفكرة وخيال وتصور ، شاخصا في ذهن الانسان الذي يراه متربصا به في كل لحظة يعيشها . بل إن الفرق بين حياة الانسان وموته لا يتعدى ثانية في المساحة الزمنية أو بوصة في المساحة المكانية . ومن الخطأ أن نظن أن تفكير الانسان في الموت والعدم قاصر على المكان الذي يري فيه الموت مرأى العين ، مثل المعارك الحربية أو الزلازل أو البراكين أو الفيضانات أو الأوبئة أو المجاعات أو الجنازات أو حفلات التأبين . . . الخ . ذلك أن فكرة الموت شاخصة في أذهان الأحياء ساعة بعد ساعة ، بل إن البعض لا يهاجمه التفكير في الموت إلا في أكثر ساعاته سعادة وهناءة .

وكانت مبالغة أوزبورن فى اعلان غضبه على أحوال الانسان المعاصر قد صبغت مسرحياته بصبغة متشائمة من ذلك النوع الذى يثير روح الشفقة والرثاء واليأس والتمزق . هنا يكمن الفارق الأساسى بين جون أوزبورن وبرنارد شو الذى يمزج غضبه ونقده بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة الانسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت . والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين جنبات المسرح عندما تعرض مسرحية لشو ، أما أوزبورن فينقل المأساة من شخصياته فوق المسرح إلى جمهوره فى القاعة . والنتيجة أن الجمهور يغادر المسرح وقد ازداد يأسا فوق يأس .

وعلى الرغم من أن أوزبورن قد بدأ حياته المسرحية بالهجوم على برناردشو ، وادعى أنه جاء ليزيح هذا الدكتاتور من على عرشه وذلك بتقديم منهج درامى مختلف تماما ، فإن النقاد اكتشفوا أن مسرحه لم يكن سوى الامتداد الطبيعى لمسرح برنارد شو من ناحية اثارة روح الغضب فى جمهور المتفرجين كى ينظروا نظرة جديدة إلى المجتمع بهدف تغيير قيمه التى تعوق التطور . وحتى اصطلاح « مدرسة الشباب الغاضب » أو « مسرح الغضب » كان عبارة عن تحديد وتقنين للاتجاه الذى أقام عليه برنارد شو مسرحه كله . ومن ثم لم يأت أوزبورن بالجديد الذى توقعه النقاد منه .

وإن كان أوزبورن يصر على أن مسرحه يمثل اتجاها جديدا فى المسرح المعاصر ، فإنه لا يملك من الامكانات الفكرية والفنية ما يدل على اصراره هذا . وبرغم أنه استطاع أن يضم إلى اتجاهه الغاضب كتابا آخرين من أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر فإن هذا المسرح الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصور الكتابة المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف . والدليل على ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب إلى مجرد مرحلة تاريخية فى حياة المسرح البريطانى بدلا من أن يكون رؤ ية للمستقبل . والآن إذا نظرنا إلى الضجة التى أثارتها مسرحيات الغضب منذ ربع قرن تقريبا ، سنجد أن المسرح لا يزال فى مفترق الطرق يبحث عن عصر جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خفتت الضجة . ولكنها ــ على أية حال ــ كانت ضجة فنية وصحية ولم تكن مجرد زوبعة فى فنجان .

أما هارولد بنتر فلم يعتبر الغضب هدفا فى حد ذاته بل جعل منه مجرد وسيلة حين أدار ظهره لمجتمع الرخاء والأرستقراطية ، وتسلل إلى الحوارى حيث تتبع انسانا آخر منكسر النفس ضائعا بين بيوت كئيبة مظلمة ، يحلم بغرفة تحميه من البرد والظلام والمخاوف ، وبقطعة صابون وبطاقة شخصية يؤكد بها وجوده . وفى ذلك الجانب الآخر رأى بنتر الانسان يحدث نفسه بصوت عال كى يهرب من وحدته ، وشاهده فى الخانات المظلمة أشبه بحيوان خائف . وبدلا من أن يعلن بنتر سخطه على الارستقراطية المترفة ، جعل من هذا الانسان البائس بطلا لمسرحياته وكشف عما يدور فى عقله من أشياء لا يصرح بها عادة .

ولذلك جاء حواره مذهلا ومؤلما . فهو لم يستعمل فقط لغة حوارى لندن وأرقتها بما فيها من عبارات نابية ، بل جعل شخصياته تتفوه أيضا بما لا يتفوه به الانسان أمام الآخرين .

وبنتر ــ مثل غيره من كتاب المسرح الغاضب ــ ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وعانى ما عانته هذه الطبقة من مشكلات ما بعد الحرب ، الاقتصادية والاجتماعية . وعرف الظلم الذى يفرضه نظام الطبقات هناك ، وسخط على الحقوق الموروثة والتقاليد التى تعطى البعض وتحرم البعض الآخر . وسخر من القيم التى أصبحت بلا معنى . ولم يعبر هؤلاء الأدباء عن سخطهم على الأوضاع الراهنة فحسب ، بل اهتموا فى كتاباتهم بمشكلات طبقتهم ، وأعطوا البطولة لأفرادها . لذلك الشخص العادى الذى يعيش على هامش المجتمع ، أو للشاب الذى فشل فى أن يحقق أهدافه فبقى مغمورا يجتر حسراته ، أو نقم على المجتمع وألقى عليه باللوم كله . وهى السمات التى حللها الناقد جون رسل تيلور فى كتابه « الغضب وما بعده » .

ويمكننا القول بأن مرحلة ما بعد الغضب تؤكد أن الغضب عاد ليحتل مكانته الطبيعية فى المسرح خاصة والأدب عامة ، بصفته شعلة تحترق داخل الأديب وتدفعه إلى البحث عن عالم أفضل ومستقبل أكثر انسانية . فمن الصعب تحويل الغضب إلى مدرسة معينة أو قالب ذى مواصفات محددة ومرتهن بمرحلة تاريخية مؤقتة . فالغضب روح ومعنى ومضمون قبل أن يكون شكلا وقالبا وظاهرة ، أى أنه ينتمى إلى طبيعة الأدب الجوهرية وليس مجرد مذهب من مذاهبه . ومن هنا يبدو « مسرح الغضب » مسرحا عاديا ارتفعت فيه رنة الغضب بدرجات تزيد على الاتجاهات الأدبية الأخرى وخاصة فى ثورته ضد المسرحية المحكمة الصنع التى تفنن كتابها فى الحرص على الشكل المصطنع دون أى اعتبار للمضمون الفكرى مما أثار غضب هذا الجيل الجاد من الأدباء . لكنهم كانوا صادقين مع أنفسهم عندما جعلوا من الغضب وسيلة لتجديد التقاليد المسرحية وشحنها بدفعات جديدة ، وبذلك جسدوا روح الغضب التى نجدها عند معظم أدباء العالم بطريقة أو بأخرى .

١٩ - الغمــــوض

وجد أدباء العالم فى روح الغموض منبعا لا ينضب من الاثارة الفكرية والذهنية والعاطفية ، ولذلك ابتعد الأدب الانسانى ـ بصفة عامة ـ عن التصريح والمباشرة ووضع النقط على الحروف . فقد تركها للقارىء حتى يكون دوره أكثر ايجابية واثارة . وإذا كان الأدب يعالج النفس البشرية ، وإذا كانت النفس البشرية تنطوى على غموض لا يزال العلم يحاول فك طلاسمه حتى الآن ، فمن الطبيعى أن يكون الغموض مضمونا ـ بطريقة أو بأخرى ـ لكل الأعمال الأدبية . فأحيانا يكون الغموض مصدرا للاثارة الروحية والنشوة الوجدانية فى المضامين الميتافيزيقية والصوفية ، وأحيانا أخرى يصبح الغموض منبعا لسوء الفهم والمفارقات الكوميدية والمواقف الساخرة ، وأحيانا ثالثة يتحول الغموض إلى مجال للرياضة الذهنية التى تجبر القارىء أو المشاهد على مشاركة الأديب فى البحث عن الحقيقة وسط المتاهات المظلمة والطرق المسدودة . . . الخ .

وفى العالم العربى يظن بعض الأدباء والنقاد أن لجوء الأديب إلى استخدام الرموز والصورة فى التعبير عن مضامينه يرجع أساسا إلى خوفه من التصريح المباشر لاعتبارات سياسية أو اجتماعية لكنهم نسوا أن الرمزية هى منهج ضرورى من مناهج التعبير الدرامى ، وأن الرمز ـ بكل تنويعاته واتجاهاته ـ يكاد يكون لغة الفن بصفة عامة ولغة الأدب بصفة خاصة . والمشكلة تكمن فى أن هؤلاء النقاد والأدباء خلطوا بين الرمز وبين التلميح والاشارة من طرف خفى إلى رأيهم دون أن يقعوا فى محظور المساءلة القانونية أو السياسية . وإذا صح ادعاؤهم هذا فإنه يعنى أن يرفض الأدباء الذين يعيشون فى ظل نظم ديمقراطية ، استخدام الرمز كأداة للتعبير الفنى والدرامى ، طالما أنهم قادرون على التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم الفكرية فى حرية يكفلها لهم القانون والنظام السياسى . لكننا نجد أن الخصوبة الرمزية والتصويرية تتكاثف فى الأعمال الأدبية فى ظل الديمقراطية

بدأ التقنين النقدى لمضمون الغموض فى الأدب بالمسرحيات الدينية التى انتشرت فى أوروبا فى العصور الوسطى ، والتى كانت تقدم بصفة خاصة فى الأعياد والاحتفالات الدينية مثل عيدى الميلاد والفصح وغيرهما . وكان المقر الرئيسى لتقديم هذه المسرحيات متمثلا فى الكنائس ودور العبادة ، مما ساعد على اشاعة الجو الصوفى الروحانى الذى يحيط المتفرجين بجو من الغموض والتأمل فى أسرار الكون المستعصية على الادراك البشرى . وقد لاقت

هذه المسرحية الغامضة قبولا شعبيا كبيرا فى كل المراكز الأوربية الهامة ابتداء من القرن الحادى عشر ، وإن كانت انجلترا قد أحرزت قصب السبق قبل ذلك بقليل . وكانت المسرحية مرتجلة فى حوارها إلى حد كبير ، وتلجأ إلى الوعظ والارشاد وتؤكد عجز الانسان فى مواجهة غموض الكون ، والايمان الحقيقى يحتم على الانسان ألا يلجأ إلى عقله دائما ، بل هناك الوجد والحدس والشفافية وغير ذلك من وسائل الروح فى سعيها لادراك غموض الكون وكنهه .

وقد بلغت المسرحية الغامضة قمتها فى أواخر القرن الخامس عشر ، ثم اندمجت بعد ذلك فى مسرح عصر النهضة وفقدت مكانتها الأثيرة فى الصدارة . لكنها تركت بصماتها واضحة على مسرحيات عصر النهضة ، وهى البصمات التى تجلت عندما كانت المسرحية الغامضة فى عنفوانها . فلم تقتصر على مظاهرها التجريدية المحدودة فى بداياتها ، بل أصبحت تقدم عروضا ضخمة تميل فى أحيان كثيرة إلى الابهار ، وتحتوى على شخصيات كثيرة ومواقف عدة تحمل طابع المهرجان الشعبى أو استعراض السيرك . ولم يكن لها شكل محدد متبلور بل كانت تميل فى أغلب الأحيان إلى الإغراب والغموض . وكان مضمونها مزيجا غير مترابط من الدراما البدائية الفجة والكوميديا الشعبية المرتجلة التى تسخر من حيل الشيطان وألاعيبه الشريرة . لكن العمود الفقرى للمضمون استوحى من القصص الدينى الوارد فى الانجيل وخاصة ذلك الذى يدور حول حياة المسيح أو حياة الأبطال والملوك والقديسين الذين وردوا فى الانجيل أو فى تاريخ الكنيسة .

وفى القرن السادس عشر توسع كتاب المسرحية الغامضة فى استخدام العروض الضخمة والوسائل الميكانيكية المستحدثة فى منصة المسرح من أجل الايهام بجو الغموض الصوفى المحيط بالنص المسرحى . فمثلا فى عام ١٥٤٧ قدم أهالى مدينة فالينسيا عرضا مسرحيا هائلا على شكل سلسلة من خمس وعشرين حلقة على مدى نفس العدد من الأيام . وقد تناول العرض المسرحى كل أحداث ومواقف العهد الجديد فى الانجيل كما تطرق إلى معظم أحداث وشخصيات العهد القديم أيضا . وقد احتوت احدى نسخ هذه المسرحية ما يزيد على سبعة وستين ألفا من السطور .

وفى انجلترا تبلورت العناصر الكوميدية فى المسرحية الغامضة كنتيجة طبيعية للخطوط الفكرية التى ركز عليها الكتاب . وهى الخطوط التى نبعت من سوء فهم الانسان لحياته الغامضة مما أوقعه فى مآزق متتابعة . أما فى فرنسا فقد تألفت المسرحية الغامضة من مقاطع وفواصل غير مترابطة أساسا ، بالاضافة إلى المونولوجات والهزليات وعروض الخيالة . ومهد هذا الاتجاه إلى ظهور المسرحية الفرنسية الكوميدية فى أواخر العصور الوسطى ، وهى المسرحية التى نهض عليها المسرح الكوميدى بكل قضاياه الاجتماعية والسلوكية المتعددة . كذلك مهد للفصل الحاد بين الكوميديا والتراجيديا فى المسرح الفرنسى الكلاسيكى ،

والابتعاد عن التراجيكوميديا التى حظت بشعبية لا بأس بها فى انجلترا . لكن أخطر تطور أدى إليه هذا الاتجاه ، تمثل فى الصبغة الدنيوية المبكرة التى بدأت تسود المسرح الفرنسى ابتداء من القرن الثالث عشر كما نجد فى مسرحيات آدم دى لاهال . وقد سيطر ما عرف باسم « مسرح الأخوة الدينية » على انتاج المسرحيات الغامضة فى باريس منذ عام ١٤٠٢ .

ذلك هو المفهوم اللاتينى لمعنى الغموض فى الأدب ، وهوالمفهوم الذى ارتبط بالدين والتصوف والميتافيزيقا . أما المفهوم الاغريقى فقد نبع من الطقوس الدينية السرية ، لكنه اكتسب أبعادا جديدة مرتبطة بالاثارة الفنية والحبكة الدرامية . وهى الأبعاد التى ازدهرت فى القرن التاسع وبلغت قمتها فى عصرنا هذا . تجسد الغموض فى المسرحية أو القصة أو الفيلم الذى يدور حول مشكلة معينة يتمثل حلها فى العثور على دليل مادى يدحض كل الأوهام والادعاءات والتخمينات الخاطئة ، كما نجد فى قصص ادجار آلان بو « البقة الذهبية » و« الخطاب المسروق » وكما نجد فى منع وقوع جريمة أو أسر مجرم فى اللحظة التى تحتدم فيها الأحداث وتبلغ قمتها .

ومن الممكن تتبع الصراع الدائر فى العمل الأدبى بين اللص والمخبر السرى ــ مثلا ــ لكن من الممكن أيضا اعتبار هذا الصراع دائرا بين المؤلف والمتلقى . صحيح أن المؤلف يمده بكل المعلومات الضرورية بدون أية متاهات زائفة لا مبرر لها ، ومع ذلكاليس من السهل على المتلقى أن يخمن الحل من أول وهلة وبمدة طويلة قبل أن يقدم له بالفعل فى أحداث الرواية . لكن عندما يقدم له فإنه يبدو طبيعيا ومنطقيا للغاية ، بل واضحا فى بعض الأحيان .

وقد قدم كل من ادجار آلان بو وكونان دويل وخاصة من خلال شخصيته الشهيرة شيرلوك هولمز نموذجا من الغموض القصصى والاثارة الفنية ، لا يزال يفرض نفسه على القصص البوليسى بصفة خاصة وروايات الاثارة بصفة عامة . يتمثل هذا النموذج فى ابراز جريمة معينة أو خطر محدق ، ثم دخول المخبر السرى الذكى إلى مسرح الأحداث . وبعد ذلك يتتابع الاستدلال المنطقى خطوة خطوة بحيث يقود المخبر إلى هدفه .

وفى قصص الاثارة والغموض الحديثة يحرص المؤلف على جعل المتلقى شريكا له فى حل اللغز . فهو يبدو وكأنه يصطحبه فى بحثه عن مفاتيح الغموض . فى القضية المطروحة ، ويشاركه التفسيرات المحتملة التى يبرز منها تفسير جوهرى فى النهاية يؤدى إلى ازاحة كل الغموض . ولابد أن تكون النهاية مقنعة وشاملة بحيث لا تترك أى خيط من خيوط المضمون معلقا بلا حسم . ويمكن تلخيص هيكل مسرحية الغموض البوليسى فى أن الفصل الأول يتم عرض القضية بدون القاء الشبهة على أحد ، وفى الفصل الثانى تكاد

الشبهات تحدق بالجميع ، وفى الفصل الثالث تتكشف الأمور ويلقى القبض على المجرم الحقيقى .

هذا عن الغموض من منظور التسلية والاثارة ، أما من الناحية الفلسفية فقد اكتسب الغموض أبعادا وأعماقا ساعدت على اثراء الأدب الانسانى . فهناك من الأعمال الأدبية التى يصعب حصرها ما يجسد حيرة الانسان فى هذا الكون الغامض . فعلى الرغم من أن العلوم الطبيعية والانسانية والتجريبية تبذل أقصى ما فى وسعها كى تصل إلى القوانين التى تحكم هذا الكون ، فإن المشكلة الحقيقية تتضح فى أنه كلما توغل الانسان فى الاكتشافات العلمية ، أدرك كم كان جاهلا ، وأن جهله يبدو كأنه محيط متلاطم الأمواج وبلا قرار . فما اكتشفه الانسان يبدو كأنه مجرد قطرة فى بحر الغموض الذى يحيط بأقرب الأشياء الينا . يكفى أن ندرك أن الانسان لم يكتشف غموض نفسه هو حتى الآن ، ولم يستطع بعد السير على هدى الحكمة الشهيرة الذى أطلقها سقراط والتى تقول « اعرف نفسك » .

فإذا كان الانسان لم يحقق بعد معرفته لذاته ، فكيف يستطيع أن يعرف الحياة المحيطة بذاته التى تشكل المنطلق الوحيد لفهم الوجود كله ؟ لقد وجد الأدب الانسانى مادة خصبة فى هذه الحيرة الناتجة عن غموض الكون . وإذا كانت نظرة الأدباء قد اختلفت إلى الكون إلى حد التناقض ، ذلك أن بعضهم ينظر إليه على أنه صديق للإنسان ، فى حين نظر البعض الأخر إليه على أنه عدو متربص به ، فإن جميع الأدباء قد اتفقوا على غموض الكون وتحديه للتفكير الانسانى ، مهما اختلفت مشاربهم واتجاهاتهم ومدارسهم . فما أكثر الأسئلة والصرخات التى ألقاها الانسان فى وجه الكون ، ولكن دون اجابات شافية ، أو دون اجابات على الاطلاق . وكانت أعمال أدبية كثيرة ضمن هذه الأسئلة والصرخات ، لكنها أكدت للانسان عبر العصور أنه يكفيه شرف المحاولة حتى لو لم يصل إلى ازاحة هذا الغموض الجاثم على كاهله منذ الأزل ويبدو أنه سوف يستمر إلى الأبد .

٢٠ - الفروســـية

لعبت روح الفروسية دورا أثيرا فى مضامين الأدب العالمى على اختلاف عصوره وبقاعه . فعلى الرغم من أن فكرة الفروسية تبلورت كمضمون أدبى فى العصور الوسطى وخاصة فى أعقاب الشهرة التى حققها كوكبة الفرسان المحيطة بالملك آرثر والتى عرفت باسم « فرسان المائدة المستديرة » فى انجلترا ، وفرسان الملك شارلمان فى فرنسا ، فإن مضمون الفروسية فى الأدب الانسانى يرجع إلى مطالع الأدب الإغريقى وخاصة فى ملحمتى هوميروس : « الالياذة » و« الأوديسا » . ذلك أن روح الفروسية لم تعد قاصرة على الفرسان وحدهم وإنما امتدت لتشمل كل من يخاطر بمستقبله وحياته من أجل تحقيق مثل أعلى فى حياته ، مهما كانت صعوبة هذه العملية . فكل شىء يهون فى سبيل تحقيق مايؤمن به من مبادىء وقيم .

وما ينطبق على الأدب العالمى بصفة عامة ، ينطبق على الأدب العربى بصفة خاصة . فهناك حصيلة من الأشعار التى دارت حول بطولات فرسان البادية ؛ بل إن معظم الشعراء كانوا فرسانا . ولذلك تتغلغل روح الفروسية فى الأدب العربى بصورة أكثر حدة وبلورة منها فى الأدب العالمى ، وتتعدد الرموز والايحاءات المتعلقة بالفرس والبادية حتى تشمل الحياة العربية كلها بكل قيمها ومثلها . ولم يكن امتطاء ظهر الحصان بمثابة رياضة جسدية أو مهارة بهلوانية بل كان يمثل اشتراطات معينة لابد أن تتوفر فى كل فارس ، مثل الشجاعة والجرأة والاقدام والتضحية وانقاذ الضعيف ونصرة المظلوم سواء فى مواجهة عناصر الطبيعة القاسية أو فى مواجهة كل من تسول له نفسه اضطهاد الآخرين .

ولقد تجلت روح الفروسية بشكل محدد فى العصور الوسطى من خلال الملاحم والقصص السردية الطويلة التى اتخذت من حياة الفرسان والنبلاء والأشراف مضمونا لها . وقد دارت حول محورين : الأول تمثل فى المغامرات التى تحمل كل عناصر الاثارة والتشويق والإغراب ، والثانى فى الهالة الرومانسية التي أحاطت بالبطلات اللاتى هام بحبهن الفرسان . ويبلغ مفهوم الحب فى هذه الأعمال قمة الرومانسية العاطفية التى تجسد أعمق الأحاسيس المرهفة والانطلاقات الروحية بحيث تتحول البطلة إلى مخلوق أثيرى جميل لا يمت إلى عالم المادة أو الجسد بصلة . ومن هنا اعتبر النقاد أدب الفروسية جزءا لا يتجزأ من الأدب الرومانسي بصفة عامة ، والذى تكررت فيه الصورة الأثيرة للبطلة الجميلة

المنتظرة فى شرفة حصنها أو قصرها ، وقد أحاطها ضوء القمر بهالة نورانية من البهاء ، وذلك قبل أن يأتى حبيبها الفارس على ظهر حصانه الأشهب كى يختطفها إلى وادى الأحلام حيث الحب والجمال والمثال .

ونظرا لارتباط أدب الفروسية بعالم المثل والقيم ، فقد اعتبر بعض النقاد معظم أبطال الملاحم والمآسى تجسيدا لروح الفروسية ينطبق هذا على الملاحم الفرنسية القديمة مثل « أغنية رولان » والقصص الدينى مثل قصة « السير ايزامبراسى » ، وحتى بعض الحواديت الواقعية مثل « هافيلوك » وكلها كانت تجسيدا روائيا لمغامرات بطل يحمل كل معانى الفروسية فكرا وسلوكا . ومن هنا كان أوديسياس بطل « الأوديسا » ومعه بحارة الأرجونيتيكا من أوائل الأبطال الذين بلوروا معانى الفروسية على الرغم من أن وظيفتهم الأساسية كانت الابحار . لكن مغامراتهم وبطولاتهم بحثا عن الحق والمثل الأعلى لم تختلف كثيرا فى جوهرها عن تلك التى سادت أدب الفروسية فى فرنسا ابتداء من عام ١١٥٠ وحتى عصر النهضة حين اقتصر الأدب على تصوير حياة الفرسان والنبلاء والأشراف وسيدات الطبقات الأرستقراطية ، وتحول الحب إلى عقيدة جديدة فى حد ذاته ، عقيدة لها أبطالها وشهداؤ ها ومبشروها ورسلها وكهنتها .

وقد بلغ تأثير الملاحم والمآسى الاغريقية على أدب الفروسية فى العصور الوسطى حدا بعيدا كما نجد فى قصص فرسان الحروب الصليبية وفرسان المائدة المستديرة وعلى رأسهم الملك آرثر ، وملحمة أريوسطو المعروفة بعنوان « أورلاندو فيوريوزو » بل إن الحروب التى حدثت فى طروادة والمآسى التى حدثت فى طيبة قد تكررت ولكن بشكل يناسب روح العصور الوسطى . هناك أيضا غزوات ألكسندر بكل مغامراتها الأسطورية مع الوحوش الخرافية ، ورحلاتها عبر السموات والجنان الأرضية . وكانت الخليفة الوصفية زاخرة بكل الغرائب المذهلة والمثيرة . كذلك اعيدت صياغة غراميات اينياس بطل ملحمة فيرجيل « الانيادة » وجاسون بطل الأرجونيتيكا ، على نطاق أوسع ، وتفرعت منها تنويعات جديدة كما نجد فى « ترويليوس » على يدى كل من بوكاتشيو وتشوسر اللذين مزجا العاطفة الملتهبة بالواقعية الراسخة .

وكانت رواية « دون كيشوت » للروائى الأسبانى سيرفانتس (١٥٧٠ - ١٦١٦) نقطة تحول فى النظرة التقليدية تجاه أدب الفروسية الذى تخلى لأول مرة عن روحه الملحمية الجادة وتقمص ثوب السخرية من كل المثاليات الأثيرة . فقد خرج دون كيشوت فى مغامراته ، وهو يتوهم أن المجال لم يزل هو نفسه المجال الذى صال وجال فيه الفرسان الأقدمون الذين قرأ عنهم أخبارهم وأراد أن يحيا على نمطها . فكان المسكين محل سخرية كل من قابلهم لأنه بدا فى نظرهم انسانا غريبا قادما من عصر آخر لا يمت لعصرهم الواقعى بصلة . لم يكن كسائر الناس يرى الأشياء من حوله ثم يقوم بمنهجتها فكريا ، بل كان على عكس ذلك ،

يبـدأ بما عنـده من أفكـار ومثـل ليقحمها عـلى الأشيـاء الخـارجيـة اقحـامـا .

كان دون كيشوت فى سعية الواهم تجسيدا لعصر مضى وانتهى ، لكنه أصر على أن يستخلص من حياة الواقع ما يؤكد له وجود أوهامه . وعلى سبيل الاغراق فى السخرية من بطله جعله سيرفانتس رجلا نحيلا ضعيفا أثقل جسده بدروع لم تخلق إلا لأجساد قوية سليمة وامتطى حمارا عليلا ، ومع ذلك يتوهم أنه ينطلق على جواد كجياد أسلافه من الفرسان . كل ذلك كان رموزا مكثفة تصرخ بالدلالة على أن أوان الفروسية قد فات وانتهى ، ومن أراد احياءه فى غير عصره ، فعليه أن يتحمل سهام السخرية من أبناء عصره أنفسهم . إن المفاهيم الانسانية المتطورة تتحول إلى قوالب وقيود جامدة إذا فرضت على الحياة فرضا وأصبحت القانون الذى يحدد للانسان ما يجب وما يجوز وما يمنع .

ذلك كان الخطأ الذى أثر تماما على فكر دون كيشوت وسلوكه . فكلما صادفته على الطريق ظروف غير متوقعة ، رجع إلى النصوص المنقولة المحفوظة ، ليرى فيها ماذا يجب على الفارس أن يصنعـه ازاءها ليؤدى واجبه على الـوجه الـذى ترضى عنـه الفروسيـة وقوانينها . لقد كانت القصص التى قرأها دون كيشوت عن الفرسان الأسبقين ، تدخل تحت بند الأساطير التى لا تتقادم مع الزمن . فهى تبدو دائما متجددة لما تحمله فى طياتها من مثل وقيم لا تتغير مع الأيام . ولذلك لم يكن شذوذا من دون كيشوت أن يتأثر بما قرأ ، معتقدا دائما أنه أمام نصوص أزلية أبدية تحمل الحق والخير ، وتحدد طريق الواجب الذى يجب أن يؤديه الفارس .

من هنا كان تفسير دون كيشوت للواقع كما يحسه ويعانيه على أساس من فهمه للملحمة من ملاحم الماضى المجيد . بل كان يبحث عن المواقع التى يراها مطابقة للصور التى قرأ عنها فى عهود الفروسية وأمجادها . وكلما توهم أنه وجد هذه المواقع زاد ايمانه بالأفكار القديمة التى تجتاح كيانه . وحتى إذا أعجزته الحيلة عن أن يجد التطابق المنشود ، بين العالم كما هو واقع والنصوص كما قرأها فى الكتب ، حاول أن يقرأ ذلك الواقع الجديد قراءة تحوله بالوهم إلى ما كان ينبغى فى رأيه أن يكون عليه . وخاصة أنه ليس هناك تفسير واحد ومحدد لكل الأشياء فى الواقع ، فلماذا لا يفسر التفسير الذى يجعلها تعبر الفجوة التى حدثت بينها وبين نصوص الكتب وقيم الفروسية ؟! لم يواجـه دون كيشوت الـواقع الصلب العنيـد الذى لا مناص للانسان من الاذعان له والتكيف معه ، بل توهم أن فى استطاعته تكييف هذا الواقع لقيم الفروسية القديمة .

لم يستطع بل لم يحاول دون كيشوت الخروج من شرنقة الوهم التى احتوته ورأى العالم كله من خلالها ، فمثلا كانت أمامه قطعان من الغنم ترعى وسط أكواخ متناثرة ، ومعها فتيات راعيات ساذجات فقيرات . وفى الحال صور له الوهم من قطيع الغنم جيشا عليه أن يواجهه

كل أفراد أسرتها بأن الرجل ليس فى حاجة إلى الوسامة ، وأن الزواج يتيح الحب كما تنتج شجرة الخوخ ثمار الخوخ .

وبعد هذا الاقناع تنهال عليها الأسئلة : كيف يتسنى لها أن ترفض المزارع والحقول وقطعان الخراف والأوانى الفضية النفيسة والثروة الموروثة فى أجيال عشرة مضت ؟! ويتم الزواج بالفعل . وتصل الحياة الزوجية المريضة قمتها عندما يصف مورياك ليلة الزفاف المؤلم فيقول :

« كان على بلوير أن يكافح طويلا للتخلص من تصلبه وتحجره هو أولا ، ثم ضد فتاة هربت الحرارة من جسدها . وعند الفجر الباهت أعلنت تنهيدة خافتة ضعيفة انتهاء الصراع الذى دام ست ساعات ، ولم يجرؤ جان بلوير الناضح بالعرق أن يتحرك . كان أقبح من دودة تتمدد بجوار هذه الجثة الباردة التى تخلى عنها فى نهاية المطاف » .

وهناك أدباء أصيبوا ببعض الأمراض الخطيرة أو المستعصية لكنها لم تقف عقبة فى سبيل انجازاتهم الأدبية . بل حفزتهم إلى المزيد من الإبداع عندما أشعلت داخلهم ارادة التحدى . من هؤلاء مارسيل بروست الذى أصيب باضطراب جسدى ونفسى خطير عندما بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، فلزم غرفته أول الأمر ثم فراشه بعد ذلك ابتداء من عام ١٩٠٥ حتى وفاته عام ١٩٢٢ بعد اصابته بالالتهاب الرئوى . وكان قد عانى من أرق طويل متصل فبطنوا له غرفته بالجلد حتى لا يصل اليه صوت . ونمت عنده حساسية ضد الضوء فلم يعد يفتح النافذة ، وأصبحت الزهور تهيج سعاله فحرم دخولها غرفته . وقد لجأ بروست إلى المسكنات والمخدرات التى قضت فى النهاية على كيانه وجسده .

ومع كل هذا الرقاد الطويل ساعة بعد ساعة فى الغرفة المغلقة والظلام الشامل ، بدأ بروست يرتب محتويات ذاكرته الواعية ويدرسها على مهل يوما بعد يوم ، وشخصية شخصية وحادثة حادثة . ثم بدأ فى كتابه رواية طويلة على فراش المرض حتى اكتملت خمسة عشر مجلدا بعنوان « البحث عن الزمن المفقود » بدأ نشرها من عام ١٩١٣ وقد وصف فيها حياته فى تفصيل بالغ ، وتعمق عجيب ، واستقصاء مثير . لم ينس مما مر به شيئا فسجله فى قالب قصصى ينهض على الحب والبحث عنه وتجاربه فيه وأحاسيسه وآلامه منه .

وفى أواخر القرن الماضى شاعت فكرة خاطئة تؤكد أن تأليف الشعر ليس سوى تسجيل جنون الشاعر وهذياته المريض على الورق ، وعندما ينتهى من تأليف القصيدة فإنه يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم الأصحاء المتزنين . ولقد حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو اضفاء الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق اخضاعها لمنهج التحليل النفسى . فقال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف ورقيق من الجنون . وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة .... الخ تتدخل كلها فى

تكوين الفنان وجعله انسانا غير سوى ، وليست الأعمال الأدبية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية .

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد افرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء وأنه لوكان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا لما كان فى حاجة إلى أدباء وشعراء . واتفق نوردو مع لومبروزو على أن الأعمال الفنية ــ بصفة عامة ــ هى افرازات شخصية ومرضية بحتة لا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفى الواقع لم يكن الفن مريضا كما ادعى نوردو ولومبروزو ، ولكن المريض هو النظرية التى حاولا ابتداعها والتى ماتت بموتهما لأن هناك بونا شاسعا بين هذيان الجنون وأوهامه المريضة وبين متعة الخلق الفنى والبهجة التى يثيرها فى نفس القارىء . فالمريض عقليا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث ينفصل تماما عن دنيا العقلاء فى حين يحرر الشاعر نفسه من الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها فى القصيدة وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن لكل قارىء أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة وأن تثير فى داخله الاحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وتناغمه الذى يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الاحساسات داخله . كذلك لا يملك الشخص المختل عقليا القدرة على تنظيم خيالاته وصبها فى قالب متعارف عليه لأنها صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة ، فقدت تحكمها فى أفكارها واحساساتها ، أما الشاعر فيعى جيدا ماذا يفعل لأن الشعر هو تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا ينفصل عنه .

وهناك دراسة حديثة أثبتت عمليا إمكانية علاج الانسان بالشعر . وذلك من خلال تجارب اشترك فيها أكثر من عشرين عالما معاصرا يمثلون مختلف فروع الفكر والطب والأدب والفن ، وقد أشرف على جمعها وتبويبها وتحليلها الدكتورجاك ليدى مدير مركز العلاج الشعرى فى نيويورك ، وأثبتت تفوق استخدام الشعر فى علاج الاضطرابات العاطفية والنفسية عن طريق اجتذاب المريض إلى مجرى الفكر والشعور الانسانى فى المجال الشعرى العلاجى ، حيث تتركز مهمة الطبيب المعالج فى ايقاظ الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة بما يحقق اعادة القارىء خلقها فى ضوء مخزونه الخاص من التجارب والذكريات .

وفى الواقع فإن هذا ليس اكتشافا حديثا ، فقد توصل الاغريق إلى قيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ أن عبدوا أبوللو ونصبوه الها للشعر والطب معا . كذلك تكلم أرسطو عن العلاج بالشعر ، عندما أشار إلى امكانية تطهير النفس من خلال مشاعر الشفقة والخوف بفعل تجربة التراجيديا الشعرية . ثم يجىء العالمان سميث وتريفورد ــ فى منتصف

القرن العشرين ــ ليؤكدا أن الأدب يمكن أن يستخدم كعلاج فى حالات المرض النفسى عن طريق مساعدة المريض للحصول على معرفة أفضل عن نفسه ، وعن هواجسه ، بما يحقق التوافق النفسى لحياته . إن المريض يدخل ــ من خلال عالم الشعر ــ عالم الحوافز والدوافع ، عالم الوفاء والغدر ، عالم الحب والحقد . ومن ثم فان عملية تذوق القصيدة تقترب كثيرا من منهج التحليل النفسى .

وقد أعاد العلاج بالشعر إلى المرضى تحقيق التوازن والتوافق بعد أن فشلت الوسائل الأخرى التى جربت ، ذلك أنه ساعدهم على تحمل اضطراباتهم العاطفية ، ودعم القوى النفسية التى تحقق لهم الشفاء ، وأخذ بأيديهم فى سبيل تنمية فلسفة فى الحياة تحل التكيف والتلاؤم والمرونة والاستيعاب محل الحظوظ والأقدار السيئة والاحساسات والهواجس المريضة .

٢٤ - الملــــل

الملل من المضامين الفكرية التى لم يعرفها الأدب العالمى إلا فى النصف الثانى من القرن الماضى ، وذلك نتيجة لسيطرة النظام التكنولوجى الذى وضع الانسان فى خدمة الآلة بعد أن كان المفروض أن يحدث العكس . فإذا كانت الآلة قد استطاعت تقديم الانتاج الضخم ووفرت الوقت والجهد للانسان ، لكنها أضاعت فى طريقها العلاقات الإنسانيـة الحية ، والمكانة الأثيرة التى كان الانسان يشعر بها وسط أقرانـه ومن يقبلون على شـراء انتاجـه وابداعه . من هنـا بدأ إحسـاسه بـالاغتراب واليـأس والضيق والملل ، وكان الأدب ــ كعادته ــ متحفـزا لتسجيل وتجسيـد الظواهـر والمعانى الجـديدة التى تـطرأ على المجتمـع الانسانى .

وبالاضافة إلى سيطرة النظام التكنولوجى على حياة الانسان ، فإن أواخر القرن الماضى قد شهدت فشل النظم السياسية والاجتمـاعية والاقتصـادية السـائدة فى جلب السعـادة للإنسان . فقد تواكبت فى تلك الفترة الحرجة ثلاثة نظم تحمل فيها بينها تناقضا يكفى لإصابة أى انسان بالحيرة والضياع والملل . فقد بدأ الاقطاع فى بلوغ مرحلة النهاية بعد عهود طويلة من القهر والاستعباد فى حين بلغت الرأسمالية قمتها فى الانتشار والازدهار ، وفى الوقت نفسه برزت طلائع الفكر الاشتراكى . ونظرا لأن المقارنة كانت قائمة على أرض الواقع بين الخطوط الثلاثة : الاقطاع والرأسمالية والاشتراكية فإن الانسان العادى أدرك فشلهـا فى الحفاظ على كيانه وسعادته . ذلك أنها ــ بدون استثناء ــ تسعى إلى تحقيق مصالح فئات معينة فى حين ترفع شعارات المصلحة الانسانية العامة والعليـا . ومع يـأس الإنسان فى مواجهة هذه الأنظمة وعدم قدرته على التعامل معها ، لم يجد سوى الملل والسأم والضجر كى يجتر فيه أيامه .

وقد اكتشف الانسان العادى أن الاتجاهات السياسية والاقتصادية تصر عـلى الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير انسانى مبـاشر . أى عن أى اعتبـار للظروف الشخصية . فالمشروع يصبح كائنا عضويا قائما بذاته يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة ، ويخضع لقوانين منطقه الداخلى ، بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له . من هنا كانت خيبة الأمل فى روايات ستاندال توضح مدى الملل والفراغ واللامعنى الذى بلغه الانسان فى النصف الثانى من القرن الماضى على الرغم من اتجاهات ستاندال

العدوانية والفوضوية . أما الملل من الركود الانسانى فقد أدى بفلوبير إلى السلبية والعدمية ورأى أن من الأفضل له أن تدور رواياته حول الأنا ، بحكم أنها مصدر الملل والركود نتيجة للضغوط الواقعة عليها .

أما هوجو ولا مارتين وجورج صاند فقد نادوا بضرورة تدعيم الاتجاه الايجابى فى الأدب كأفضل علاج للملل ، وذلك من خلال احياء الروح الرومانسية الثورية . ولكن كان المد الصناعى المادى أقوى من أية اتجاهات مثالية ، وسرعان ما استسلم الاتجاه الرومانسى ، وأصبح أشد خضوعا وأقرب إلى رتابة حياة الطبقة الوسطى ، وظهرت تحت قيادة لامارتين وهوجو وفينيى وموسيه نزعة رومانسية أكاديمية محافظة من جهة ورومانسية صالونات متأنقة من جهة أخرى وتجسد روح الملل البورجوازى على حقيقته وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانسية الفترة السابقة . وأصبحت البورجوازية تبدى اهتماما متحمسا بهذه الرومانسية الجديدة التى لا تحتوى على الشطحات السابقة ، وتخضع لقيود تكاد تكون مقتنة مسبقا . وكان سانت بيف وفيلمان وبيلوز من أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازى الجديد الذى ساعد على مضاعفة روح الملل والضياع عند القراء على الرغم من صبغته الرومانسية الظاهرية .

وإذا كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن مجتمعه ، الذى ينهار تحت وطأة عزلته المشبعة بالملل والضياع واليأس ، فإن الرواية الروسية تصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه أخوته فى الانسانية ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها موقعا أهم بكثير ، فضلا عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول ، ودون منافس إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى ، ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقات الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب ، وكانت الرقابة تحرص على حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية ، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد . وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح ، طابعا ايجابيا ، تعليميا ، بل تنبؤيا لم تكتسبه فى الغرب قط ، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه ، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة ، فى حين كان الملل يقتل جمهورهم ويدفعه إلى عمل أى شىء للهروب منه .

ومع ذلك كان الأدباء الروس من الرواد الذين جسدوا الملل فى أعمالهم ، دون أن يصيبوا القارىء بأى ملل . فعلى الرغم من أن الملل كان المحرك الرئيسى وراء تصرفات أنا كارنينا ، لكن الرواية ــ ككل ــ تركز على فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص ، ولذلك فهى حافلة بالشكوك ووخز الضمير ، والمخاوف . هنا أيضا يبرز الموضوع

الرئيسى الذى يربط الملل بمشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن . وعلى الرغم من أن الملل كان المنطلق الذى دفع أنا كارنينا إلى ارتكاب الزنى ، كما هى الحال عند ايما بوفارى عند فلوبير ، فإن المحصلة النهائية كانت مختلفة ، ذلك أن الملل فى الأدب الروسى قضية اجتماعية ، فى حين يبدو فى الأدب الغربى مشكلة فردية بحتة .

وهذا ما يتضح فى مسرح تشيكوف بصفة عامة . فقد جعل الملل شخصياته خالية من كل ألوان صارخة فوق النسيج الاجتماعى . فهى تتحدث عن أبسط الأمور بلغة بسيطة ، وتهرب من الملل المحيط بها بالتعلق بأهداب الأمل الذى طال انتظاره وبرغم كل مظاهر الملل واليأس والسأم والرتابة والتكرار والضجر ، فانها لا تلجأ إلى البكاء أو العويل الميلودرامى ، ولا تفتعل قضايا أو تتعلق بأهداب المثل العليا الخيالية . وليس بينها أبطال يتباهون بجلائل الأعمال ، بل على النقيض من ذلك فإنها لا تملك سوى اجترار ذكريات الماضى أو انتظار آمال المستقبل وكلها أشياء لم تتحقق فى الواقع ، والألم والملل وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى تلقائية درامية تجعل الحديث عنها متعة فنية . ففى مسرحية « النورس » يسأل ميدفيدنكو ماشا : لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟ فتجيب ماشا : لأنى فى حداد على حياتى .

وفى مسرحية « الشقيقات الثلاث » يخاطب أندريه نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

« آه أين ماضى ؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى شهد شبابى . . وسعادتى . كنت أشعر بالذكاء عندما كانت أفكارى ممتزجة بالأمل الذى يضىء الحاضر والمستقبل ؟ ولماذا قبل أن نبدأ حياتنا نصبح تافهين ، كسالى ، عديمى النفع ، لا نبالى بشىء ونبعث على الملل فى نفوس الآخرين » .

وفى مسرحية « النورس » يناجى سورين نفسه فيقول : « فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتبا ولكنى لم أكتب شيئا . وكنت أريد أن أتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفر الناس بكلامى . وكنت أريد أن أتزوج ولكنى لم أفعل . وكنت أريد أن أعيش فى المدينة وها أنا الآن أقضى بقية أيامى فى الريف » .

ومع ذلك لا تقتصر المأساة على الشخصيات فحسب بل تمتد لتشمل نسيج المجتمع كله الذى فقد القدرة على الحركة والحيوية وأصيب بالركود والتحجر ، ولم يترك للشخصيات سوى الملل الذى يكاد يخنقها بالفعل .

وإذا انتقلنا إلى أمريكا ، سنجد نفس النغمة تتردد فى بعض مسرحيات يوجين أونيل وخاصة « بائع الثلج يأتى » التى تتشابه مع مسرحية تشيكوف « الخال فانيا » . فعلى الرغم من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريبا عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن

الحديث الرئيسي فى كل من المسرحيتين متشابه إلى حد كبير : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها ، يكاد يقتلها الملل برغم الاكتفاء الذاتى الظاهرى الذى تدعيه ، لكن شخصا خارجا عنها يقوم بغزوها ، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الأعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجيا إلى شخص مختلف تماما عما توقعنا أن يكون عليه . ينطبق هذا على سيريبيرياكوف فى « الخال فانيا » وهيكى فى « بائع الثلج يأتى » . وفى كلتا الحالتين يتسبب الدخيل فى تحريك بركة الملل التى تكاد تغرق الشخصيات وفى اضطراب يجتاح الهدوء المحلى والركود الجاثم ، لكنه اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات ، فهو يرحل والسلام يغمر داخله تاركا الشخصية المحورية ــ الخال فانيا عندتشيكوف ولارى سلين عند أونيل ــ والألم ينهشها نتيجة لادراكها للملل الذى تحول إلى كابوس مأسوى جاثم على كاهلها .

وكان الأديب الفرنسى ألبير كامى من أفضل الأدباء الذين صوروا الملل والخوف والحيرة والأزمة النفسية الخانقة التى يمر بها عالمنا المعاصر منذ الحرب العالمية الثانية . ففى رواية « الغريب » التى كتبها عام ١٩٤٢ لم يجد سوى الملل فى الحياة واليأس منها والاستخفاف بكل ما فيها . فبطل هذه الرواية شاب تافه ليست له صورة محددة . إنه واحد من ملايين الشباب الذين يعملون فى المحال التجارية والمصارف والمصالح بضع ساعات من النهار ، ثم لا يعرفون ما يصنعون بأنفسهم أو بوقتهم بعد ذلك . هذا الشاب يعيش كيفما اتفقت له الحياة : لا يؤمن بشىء ولا يحب أحدا ، ولا يحبه أحد كذلك ، بل لا يفكر فى شىء تفكيرا جادا لأن الأيام فى نظره ملل متصل . إنه رمز الضياع والفراغ وسخف الحياة . وهو يقتل رجلا دون مبرر حقيقى للقتل ، وعندما يودعونه السجن يظل يتعجب لماذا سجنوه ، لأن تفاهة حياته جعلته ينظر إلى حياة الآخرين أيضا على أنها شىء تافه . حتى التحقيق معه أخذه على أنه هزل حتى يهرب من ملل الألفاظ الفاقدة للمعنى . ولم يفهم أبدا معنى اهتمام المحققين بأمر رجل قد قتل . وعندما حكم عليه بالاعدام وجد فى الحكم امتدادا للملل نفسه ولذلك لم يشك ولم يتململ ، وقضى أيامه الأخيرة فى أفكار ساذجة تافهة حتى لا يقتله الملل . وتنتهى الرواية والملل يتسرب رويدا رويدا إلى نفس القارىء الذى يتشبع بالتجربة النفسية المتجسدة فى الرواية .

وتبدو قمة المأساة عندما يفقد ميرسو ــ بطل الرواية ــ احساسه بالملل وكأن حياته أصبحت الملل مجسدا ، أى الوضع الطبيعى الذى لا يسعى إلى تغييره ، بل لا يحتمل تغييره . إنه انسان جامد العواطف يحكى عن نفسه ولكنه يتكلم وكأنه يحكى عن غيره . همه الأكبر هو التخلص من ساعات النهار وانفاقها فى أشياء تافهة ، كالنظر من النافذة أو التدخين أو قراءة جريدة قديمة وجدها ملقاة على الأرض أو الذهاب للاستحمام . . . الخ . وتمر الأيام ثقيلة متشابهة مملة ولكن ميرسو لا يشعر بثقلها أو تشابهها . إن مأساته أنه سعيد

هكذا ، لأنه اعتاد هذا التشابه ولم يعد يعرف غيره .

وتصل نغمة الملل قمتها فى رواية ألبرتو مورافيا « الملل » التى تدور حول حياة شاب ايطالى غنى جدا يدعى دينو ، يصرفه المال عن أن يتعلم شيئا ، فتصبح حياته جريا لاهثا وراء اللذة والمتاع وهربا متصلا من الملل القاتل . ولكنه يفشل تماما فى هذا وذاك . وعندما ينهزم فى مواجهة موجات الملل المتدفقة على حياته يحاول وضع فلسفة للملل . فهو يقول إن سبب ما يعانيه هو انقطاع الصلة بينه وبين الأشياء ، فقد فشل فى ربط نفسه بعجلة الحياة . لاصلة له بالزمن الذى يمر أو الحياة التى تمضى ، ومن ثم ليس له اتجاه أو غاية . فالعلاقة بين الانسان والحياة تتوقف على مدى انتفاعه بها . ولذلك فالعمل والمسئوليات والمشكلات ــ مهما بلغ يأس الإنسان من حلها ــ تربطه بالحياة وتمنح وجوده معنى متجددا .

أما إذا كان الإنسان ــ كبطل روايتنا هذه ــ لا يقوم بعمل محدد ، وليست لديه مسئوليات ملقاة على عاتقه ،ولا تعترضه مشكلات يسعى إلى حلها ، فإن الصلة بينه وبين الحياة تنقطع تماما . فالملل لا يستولى إلا على الذى لا يتقن شيئا ولا يرجو شيئا ولا يحمل مسئولية ولا يعانى مشكلة . يحتاجه الملل من كل شىء . لا يشرع فى شىء إلا انصرف عنه . لا يبقى فى بيته إلا رغب فى الخروج ، فإذا خرج وجد نفسه فى الطريق بلا هدف ، فيعود إلى البيت ليخرج من جديد لذلك يشبه دينو ملله بغطاء قصير يحاول أن يستدفىء به رجل فى ليلة باردة ممطرة : إذا غطى رأسه انكشفت قدماه ، وإن هو غطى قدميه انكشف رأسه . وعندما حاول دينو الهروب من الملل بالانتماء إلى الفتاة شيتشيليا والارتباط بها بالزواج اكتشف أن الحياة الحديثة قد جعلت منها فتاة تنتمى إلى كل الرجال ، ومن ثم فهى ليست ملكا لأحد ولا حتى لنفسها . فلم يفرز المجتمع المعاصر سوى الملل والضجر والسأم والضياع .

وعلى الرغم من أن المضمون الذى عالجه مورافيا من أول إلى آخر صفحة فى هذه الرواية كان الملل ، فإنه نجح فى جعلها رواية مشوقة ومثيرة من خلال التحليل النفسى للشخصيات وتجسيد تيار الشعور واللاشعور عندها . مع خلفية اجتماعية نابضة باحباطات الانسان المعاصر . فالمضمون الفكرى الذى يعالج الملل لا يعنى شكلا فنيا مملا للقارىء . ولا يعنى هذا أيضا انفصالا بين المضمون والشكل ، وإنما يعنى حرص الأديب على استخدام أدواته الفنية وتوظيفها عضويا من أجل توصيل المضمون إلى القارىء بأفضل الوسائل والأساليب . ومن الواضح أن تشيكوف كان رائدا فى هذا المجال عندما عالج الملل الذى عانت منه شخصياته المسرحية بأسلوب انسانى مؤثر مقنع ، وأبعد ما يكون عن الملل .

وفى مصر تأثر نجيب محفوظ بهذا المفهوم فى معظم الروايات التى كتبها فى عقد الستينيات وخاصة « السمان والخريف » و« الشحاذ » و« ثرثرة فوق النيل » ، لكن

اسقـاطاتـه لم تكن بنفس الشمول الانسـانى والاجتماعى الـذى وجدنـاه عند تشيكـوف ومورافيا ، بل كانت اسقاطات سياسية مرتبطة بالمرحلة التى كانت تمر بها مصر فى ذلـك الوقت . أما باقى الأدباء العرب المعاصرين فتخفت نغمة الملل عندهم إلى حد كبير ، وإذا ظهرت فعلى سبيل تقليد النماذج الواردة من أوروبا وأمريكا . وهذه نتيجة طبيعية لمرحلة المخاض الطويل التى مر بها العالم العربى ولا يزال . فهى مرحلة ساخنة وزاخرة بالقضايا المصيرية الملتهبة ، ومع مناخ مثل هذا يصبح الملل بلا معنى ، أو رفاهية حضارية لا تفرزها الظروف الراهنة .

٢٥ - الوهـــم

ينقسم الوهم إلى نوعين أحدهما مرضى والآخر صحى . أما الوهم المرضى فهو الذى يسلب الانسان ارادته ويفقده القدرة على المبادرة نتيجة لعقد الخوف المترسبة فى اللاشعور وخاصة عقدة الاحساس بالذنب تجاه أشخاص أو مواقف غير محددةوإذا كانعلم النفس قد اتخذ من الوهم مجالا عريضاً له يصول فيه ويجول ، إلا أن الإنسان استطاع أن يتعرف على هذا الوهم المرضى منذ فجر الوعى الإنسانى ، ورآه متجسدا فى الشخص الذى فقد ثقته بنفسه . فعندما عرف الاغريق المسرح كفن مستقل بذاته ، اكتشفوا أن الممثل الذى يعتلى خشبه المسرح وهو يعلم أنه سوف يواجه بألوان من النقد والسخرية ، قد يفشل فعلا نتيجة لهذا الوهم الذى أفقده ثقته بنفسه وأصابه بالتوتر والاهتزاز . كذلك فإن المتحدث الذى يعلم أن أفكاره سوف تكون موضع نقد أو رفض من المستمعين قد يقضى هـذا الوهم الانفعالى عليه بالفشل فى الالقاء والاقناع فالوهم قد زاد الموقف خوفا وفزعا . وقد يبالغ الوهم فى تصوير الموقف ويضخم ألوان النقد التى توجه للفرد مما يترتب عليه رهبة الفرد وخشيته من الجماعة ، وقد لا يؤثر هذا بالسلب على سلوكـه المؤقت تجاه مـوقف معين فحسب ، بل يمتد ليشمل شخصيته بصفة عامة .

أما إذا كان مصدر الوهم هو نقص الخبرة أو الجهل فإن مواجهة مثل هذه المـواقف لا تتأتى إلا عن طريق العمل والعمل وحده . ومعظم الأعمال الأدبية كانت تجسيدا لمواجهة الإنسان لأوهامه ومخاوفه وانتصاره عليها بطريقة أو بأخرى . قد تنطوى المواجهة أحيانا على احتمال الفشل إلا أنه ليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب الخبرة والشجاعـة والمقدرة عـلى التنافس بغير العمل . وكانت ملحمتا هوميروس « الالياذة » و« الأوديسا » مثلا ــ تجسيدا فنيا للأعمال الحاسمة التى قام بها الأبطال فى مغامراتهم المثيرة . أما الهروب من القيام بعمل ما لأن الوهم يصور للإنسان الفشل والارتباك فهذا معناه استـسلام الارداة لمظهر من مظاهر الفردية التى يستطيع العقل المنظم المستنير أن يسيطر عليها . فالطاقة الذرية مثلا إن لم نسيطر عليها فإنها تخرب وتدمر أما ضبطها والتحكم فيها واستخدامها فإنه يعتبر عملا مثمرا نافعا للصالح العام . وهذا صحيح تماما بالنسبة للوهم والخيال ، أو بـالنسبة للوهم الصحى الذى سنتحدث عنه بعد قليل .

وعلى الرغم من أن الأدباء كانوا من أوائل الرواد الذين عالجوا هذا الوهم المرضى فى أعمالهم ، فإن بعضهم لم يسلم من الإصابة به . فقد ذكر جون بانيان (١٦٢٨ - ١٦٨٨) ـ وهو من آباء الرواية الانجليزية ـ كيف أنه فى أيام زندقته وإلحاده كان يجد لذة كبيرة فى قرع أجراس كنيسة البلد كنوع من العبث بالمقدسات ، غير أنه عندما استيقظ فيه الضمير بدأ يحس بالخطيئة والجرم فى القيام بمثل هذا العمل . ومن ثم ظهرت لديه الأوهام التى اتسمت بالخوف الشديد من رؤية الأجراس أو سماع صوتها .

وكان الفيلسوف ايرازموس يخاف من رؤية الأسماك ، ووصل الحال ببسكال إلى الخوف من أى شىء ، ومن كل شىء . أما شوبنهاور فكان يخاف أشد الخوف لرؤية الموسى . وتوماس كارلايل الذى مجد الأبطال والبطولة كان يخاف أن يخطو داخل محل من المحلات ، وكان ادجار آلان بو يرى فى الظلام الرعب كله ، أما موباسان فكان يصاب بالرعشة والرهبة من الأبواب الموصدة . . . الخ .

كان الوهم المرضى مضمونا أساسيا لأعمال أدبية كثيرة ، وخاصة بعد بداية اكتشافات علم النفس فى النصف الثانى من القرن الماضى . أما الوهم الصحى فقد ارتبط بالشكل الفنى لهذه الأعمال وغيرها . فالفن بطبيعته وهم جميل يعيد صياغة الواقع بأسلوب يجعل المتذوق أكثر قدرة على استيعاب الحقيقة . ولذلك فهو وهم صحى لا يهرب من الواقع أو الحقيقة بل يعمل حثيثا على مواجهتها ،وبذلك يقترب من طاقة الخيال عند الإنسان بل ويتوحد معها فى كثير من الأحيان . فالأدب الراقى لا يمد جمهور المتذوقين بأوهام تصور حالات يتم فيها اشباع رغباتهم .

والبون الشاسع بين الوهم المرضى والوهم الصحى أن الأول يكمن فى اللاشعور ويؤثر تأثيرا سلبيا ضارا بالانسان ، أما الثانى فيتركز فى الوعى ويهدف إلى إحداث تأثيرات ايجابية فى فكر الانسان وسلوكه . وهذه هى وظيفة الفن الذى يسمو فوق الواقع ويجمع الكون كله فى وحدة فنية موضوعية تشمل الحقيقى وغير الحقيقى . وإذا كان فعل التوهم أو التخيل ، فعلا قد تحقق بالفعل ، فإنه لا يلزم أن يكون الشىء المتخيل أو الموقف المتخيل حقيقيا أو غير حقيقى ، والأديب الذى يتخيل شخصياته ومواقفه لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية ، كما أنه عندما يمارس فعله التخيلى ، فإنه لا يفكر فى كونه حقيقيا أو غير حقيقى . ويرى روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادىء الفن » أن الوهم هو الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة وذلك حيث لا تعنى الرغبة الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحقيق موقف متخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا . ولكننا لا نجد فرقا كبيرا فى الحالتين لأن الهدف النهائى يتمثل فى الربط بين الخيال الحقيقة أو بين المثال والواقع حتى لا يقع الانسان ضحية الفجوة بينهما .

ويرفض كولنجوود القول بأن الفن اشباع وهمى للرغبات كما يعتقد بعض علماء النفس . فالفن ليس هروبا من الواقع وانما مواجهة له . وهناك حد فاصل بين الفن الترفيهى التجارى والفن الانسانى الحق . لذلك فالفنان ليس مجرد عالم يعيش فى الأوهام يستغل طاقة الخيال والوهم عند المتذوق ليدفعه إلى تطوير حياته فعلا . إن الوهم صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خليط أو مزاج غير محدد المعالم ، بحيث يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه أو بلورتها ، وبذلك يصبح الفن بصفته وهماً أو خيالا مهمة حقيقية وهامة فى حياة الانسان هى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة ، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها ، أو رفعها إلى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرية ، تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا ، أو سيحولها بالفعل إلى حقيقة .

والأديب عندما يتخذ من الوهم مضمونا لعمله أو أداة لتشكيله فنيا ، فإنه لا يمكن أن يقف موقف عدم مبالاة بالحقيقة . فهو أساسا يرمى إلى بلوغ الحقيقة . إلا أن الحقيقة التى يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة . والحقائق التى يكتشفها الأدب هى تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها . ويتميز كل شىء من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الأديب بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض إلى أى تجريد نظرى . والشاعر أحيانا يقول إن محبوبته هى نموذج للفضائل كافة ، وأحيانا أخرى يقول إن لها قلبا أسود كالجحيم . وهو تارة يرى العالم نعيما ، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو وباء مزمنا . ويبدو هذا الكلام فى مفهوم التجريد النظرى أو فى نظر الفهم المجرد متناقضا . فالمحبوبة ــ كما يقال لنا ــ لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة فى وقت ما ، وقلبها أسود كالجحيم فى وقت آخر . وطبقا لهذا فإن قائل هذا الكلام يتوهم أشياء غير موجودة ولابد أن تكون نظرته قد اتجهت إلى المظاهر بدلا من الحقائق ، أو إلى الانفعالات وليس إلى الوقائع .

لكن مقاييس الفن الخصب تختلف عن مقاييس المنطق المجرد ، ذلك أن الفن يرى الصدق والحقيقة والواقع فى الانفعالات الانسانية حتى لو كانت عابرة ومتغيرة . فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم . وأفصح عن ذلك لم يعن تعهده أن يظل على هذه الحال غدا . على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن أنه قد سئم الحياة اليوم . وقد يكون سأمه انفعالا أو وهما ، إلا أنه حقيقة يشعر بها ، ومن ثم فهو أمر واقع . فالحدود بين الوهم والحقيقة ــ فى الحياة وبالتالى فى الأدب ــ ليست بالدقة والوضوح اللذين يتصورهما المغرمون بالمنطق والجدل .

وقد حاول برتولت بريشت فى العصر الحديث القضاء على عنصر الإيهام فى المسرح حتى لا يندمج المتفرج مع النص المسرحى ويتوهم أنه عنصر حيوى فيه أو طرف فى القضية المطروحة لابد أن ينحاز إلى جانب دون الآخر . إن بريشت يريد من المتفرج أن يتخذ موقفا تجاه القضية بناء على حكم موضوعى متجرد ، مثله فى ذلك مثل القاضى الذى يضع عينه دائما على الحقيقة الموضوعية مهما كانت انفعالات ومآسى الأطراف المعنية . ويحكم أن الوهم جزء حيوى فى حياة البشر فقد رأى بريشت أن المسرح يجب ألا يعالج المضامين المعاصرة بأسلوب يحاكى الحياة . وبذلك يتخلص الأديب من الوهم ويصبح همه الأكبر البحث عن الحقيقة الموضوعية فلابد أن ينفصل المتفرج عن المواقف والشخصيات بحيث تصبح غريبة عنه تماما، وبذلك ينفصل الماضى عن الحاضر لأن الأديب لا يعالج مضامين تاريخية بمفاهيم عصرية وإنما يثير فى المتفرج احساسا بأنه لو كان يمر بالظروف التى تصورها المسرحية لتحتم عليه أن يتخذ موقفا ايجابيا . وعندما يرى أن الأمور قد تغيرت فى اطار ظروفها التاريخية فإنه عندئذ يدرك إمكان إحداث التغييرات المطلوبة بالنسبة للواقع والحاضر .

ويؤكد بريشت على ضرورة وعى المتفرج بأن ما يقدم أمامه على خشبة المسرح ليس سوى مسرحية بدلا من أن يتوهم بأنها حقيقية ، ولذلك يستخدم بريشت السرد والرواية وكل ما من شأنه كسر حاجز الايهام المسرحى التقليدى ، وعدم السماح للمتفرج بالخلط بين ما يراه على المسرح وبين الحياة . فالمسرح التقليدى يوحى للمتفرج أو يوهمه بأن المنصة التى أمامه عبارة عن غرفة سقط حائطها الرابع ، وأنه يرى ما يدور عليها بأسلوب المتلصص . وهذا وهم خادع فى نظر بريشت ولا ضرورة له على الاطلاق . فلابد أن يعى المتفرج أن ما يشاهده مجرد مسرحية ، كما يجب أن يعى الممثل أن ما يؤديه مجرد شخصية منفصلة عنه تماما . فالوهم يجب أن يتلاشى سواء بالنسبة للمتفرج أو بالنسبة للفنان .

أما الوهم كمضمون فكرى ونفسى فقد لعب دورا بارزا سواء فى الأعمال الكوميدية أو التراجيدية فمثلا وجد فيه موليير مادة خصبة لإثارة المتناقضات الاجتماعية الصارخة كما نجد فى مسرحية « مريض الوهم » حيث يرتبط الوهم بالأنانية والبخل . ويتركز العنصر الكوميدى فى تحليل شخصية أرجان ، وذلك الرجل السليم البنية الذى يتوهم أنه مريض ، ويحيط نفسه الأطباء ، ويفرط فى تناول العقاقير . وتقوم الخادم طوانيت بالمحاولة الرئيسية فى القضاء على وهمه عندما تتنكر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يبتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه الأخرى ، وأن يفقأ احدى عينيه لتشتد حدة بصره فى عينه الأخرى . وتنتهى المسرحية بالتخلص من كل أعراض الوهم المرضى .

أما فى المسرح الحديث فنجد أن مضمون الوهم قد ارتبط بالجانب التراجيدى فى حياة الانسان . فمثلا تدور قصص بيراندللو ومسرحياته حول الشخصية الانسانية بين الوهم

والواقع . فليست هناك حقيقة راسخة متصلة بهذه الشخصية لأنها مجرد صورة نسبية تختلف باختلاف الأهل والغرباء والأصدقاء والأعداء . ولذلك تتساءل قصص بيراندللو ومسرحياته عن كنه الشخصية الانسانية وهل هى شىء كائن حقا وفعلا ؟ هل الحقائق حقائق فى ذاتها أم هى موجودة بالنسبة لنا فحسب ؟ ونحن ؟ هل نحن حقائق ؟ هنا تتلاشى حقيقة الوجود الانسانى نفسه عندما يدرك الانسان أنه موجود بالنسبة لنفسه وللذين يعرفونه فقط . أما بالنسبة للألوف والملايين فهوليس موجودا . بالاضافة إلى ذلك فإن الحياة نفسها تحتوى مفاجآت وألغازا قد لا يصل الانسان إلى كنهها وتبقى لغزا طول حياته . والإنسان بطبيعة تكوينه قد يقع تحت طائفة من الأوهام وقد تشتد وطأة الوهم عليه حتى ليظنه الحقيقة . يصف بيراندللو فى إحدى قصصه ما يدور داخل بطله من وقائع وأوهام فيقول :

« كانت تراني على هذه الصورة ، وإذن لن أنجح فى أن أنتزع منها هذه الصورة . وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لافائدة من أن يهبها المرء كل حياته فماذا يكون ؟ فأنا عندها لست أنا بل آخر ، أنا آخر ، يستطيع الكذب والخداع ويستطيع أن يأخذ ما يريد فى الخفاء وبلا حب . يستطيع أن ينقص من قدره ويعيش فى العار . . أليس كذلك ؟ . . . . فالحقيقة تتألف من حقيقتين : حقيقتها وحقيقتى ، ولا يمكننى أن أقنع نفسى بأنى ارتكبت ما تظننى ارتكبته ، وأنى فكرت فيما لم أفكر فيه ، وأنى آخر ، وأنى شخص غير أمين كما ترانى يختلف عنى كل الاختلاف » .

فى مثل هذه القصص المبكرة نجد أساس فن بيراندللو الذى عبر عنه فى مسرحياته بعد ذلك وخاصة فى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى يجسد فيها الحقيقة التى تؤكد أن الأمور فى الحياة ليست كما تبدو للانسان فى ساعة أو لحظة من اللحظات ، بل هى شىء غير ما يبدو للناظرين . فالحقيقة عند بيراندللو أمر نسبى ، فكثيرا ما نخطىء الحقيقة ، ويختلط علينا الأمر ولا نميز بين الوهم والواقع . بل إن فى الحقيقة نفسها مستويات عديدة تتراوح بين الصدق والكذب ، بل إن الكذب ذاته يتراوح بين الكذب على الآخرين كرذيلة اجتماعية وبين الكذب على النفس كمأساة انسانية . والفرق بين هذا وذاك كالفرق بين الوجه الحقيقى للانسان والقناع الذى يصطنعه لاخفاء هذا الوجه .

أما برنارد شو فيقف موقفا أكثر ايجابية من بيراندللو تجاه قضية الوهم فى حياة الانسان فهو لا يأخذها من الناحية الفلسفية المجردة بل يركز على جانبها الاجتماعى الملموس الذى يؤثر فى تفكير الناس وسلوكهم . يرى أن الأوهام يمكن أن تسيطر على مجتمع بأكمله وليس على فرد واحد فقط . ومن هنا كان هجومه فى أعماله الروائية والمسرحية على المثاليات الرومانسية الجوفاء واهداره للهالات المحيطة بالتقاليد البالية التى لا تخرج فى معظمها عن نطاق الأوهام الزائفة . كان أبشع وهم ــ فى نظر شو ــ ممثلا فى الحب الرومانسى الذى لا يملك سوى الوهم الكاذب والخيال المزيف . فالحب الحقيقى لابد أن ينهض على

الاستقلال الاقتصادى والنظرة الواقعية ؛ ولم تعد المرأة مجرد لعبة فى يد الرجل أو متعة لناظريه وجسده كما كان المجتمع الانجليزى يتوهم فى عصر الملكة فيكتوريا .

ولذلك تميزت بطلات شو بالاكتفاء الذاتى وتحدى التقاليد ، وقوة الشخصية ومواجهة الواقع ، وانطلاق التعبير عن الذات دون حساسيات أو أوهام . وهذا على النقيض من البطلات اللاتى نقابلهن فى الأعمال الرومانسية المسرفة فى العاطفية . ففى الحياة الزوجية مثلا تخلصت بطلات شو من الحب الرومانسى الذى يغطى الزواج بأوهام وخيالات لا أساس لها من الواقع . ولذلك يجب منع حدوث زواج بين العشاق لأن الزواج عبارة عن شركة مساهمة تقوم على شريكين متساويين فى الكفاءة والمقدرة والاستقلال ، وكلها خصائص تتنافى مع أوهام الحب الرومانسى التى تفقد الزواج توازنه وثباته . لا ينطبق هذا على الحب فحسب ، بل نجد معظم شخصيات شو يكنون أشد الاحتقار والاشمئزاز من كل الأوهام التى تفسد جمال الواقع .

وإذا كان شو قد استطاع القضاء على كثير من الأوهام الرومانسية لكنه قضى حياته مؤمنا بوهم كبير اسمه « السوبر مان أو الإنسان الأعلى » . لقد كان السوبر مان عنده بمثابة رؤ يا حالمة كثيرا ما طفت أمام عينيه ولم يستطع مقاومة جاذبيتها برغم أنها لم تخرج عن كونها مجرد فرض نظرى بحت ، وبرغم أنه لم يخترعها بل استعارها من نيتشه وشوبنهاور ولامارك وبرجسون . ولكن فكرة رجل المستقبل المثالى الذى سيحقق للبشرية حلمها القديم متمثلا فى نموذج خالد للكمال المطلق قد أثارت خيال شو وجرى وراءها فى معظم أعماله المسرحية . ومن ثم فقد تحول شو المفكر الواقعى الصارم إلى فنان خيالى يرواده وهم لن يتحقق بالمنطق السهل الذى يتصوره .

أما الكاتب المسرحى الأمريكى آرثر ميللر فقد وجد أن الوهم يلعب دورا مدمرا فى حياة الإنسان المعاصر الذى يلجأ إليه عندما يفشل فى تحقيق طموحاته فى ظل الظروف الضاغطة على كيانه . وتتمثل المأساة فى أن الإنسان يستكين إلى العيش داخل شرنقة الوهم ، لكن هذا الوهم لا يستطيع الاستمرار إلى ما لا نهاية بل سرعان ما يذوب عند أول احتكاك له مع الواقع الصارم ، مثلما يذوب الجليد تحت أشعة الشمس . فى هذه اللحظة المأسوية يخرج الانسان من شرنقته عريانا مهزوزا ضعيفا لا يقدر على مواجهة الحياة وسرعان ما ينهار . وهذا ما حدث فى مسرحية « موت قومسيونجى » لميللر الذى يقول فى مطلع الفصل الأول إنه لا توجد عوده مفاجئة للماضى ، فنحن لانرتد إلى الماضى أبدا ، كل ما يحدث هو أن الماضى لا يكف عن الفيضان على الحاضر ، وهو يحضر معه مناظره وأشخاصه ، وفى بعض الأحيان نرى الماضى والحاضر معا على سبيل تجسيد الصراع بين الوهم والحقيقة ومن هنا كانت القيمة التراجيدية لشخصية ويللى لومان الجياشه العظيمة . إنه يتمتع بنوع من

الشرف التراجيدى بغيظه مما يلاقيه من ازدراء الناس ، وبصراعه فى سبيل احترام الناس له بنفس قدر صراعه فى سبيل احترامه لنفسه . كان ويللى يبحث عن حقيقة نفسه وحقيقة واقعه ، وكانت كل مرات الرجوع بالذاكرة إلى الماضى وكل الأوهام فى « موت قومسيونجى » إنما تمثل وعى ويللى المؤلم بالفشل.ولذلك يقول جون جاسنر فى كتابه « المسرح فى مفترق الطرق » إن ويللى يبحث عن الحقيقة ويكافح ضدها داخل حدوده الشخصية والاجتماعية بصورة لا تقل عنفا ولا فجيعة عن أوديب .

أما فى معظم مسرحيات تنيسى ويليامز فنكتشف أن ايهام الانسان لنفسه هو الملجأ الأخير للمهزومين ذوى الآمال الضائعة . حتى فى مسرحياته الأولى ذات الفصل الواحد مثل « صورة لسيدة » يجسد بطريقة علمية جادة جوانب هذه الظاهرة فى شخصية بطلتها الذاوية الذابلة التى تتخيل أو تتوهم أنها قد اغتصبت على يد معجب خفى سابق ، وتتصرف على هذا الأساس لدرجة أنها تبتكر شخصيات وهمية كى تعيش معها . ومن الواضح أن هذه البطلة قد مهدت ذهن ويليامز فيما بعد لابتكار شخصية بلانش دى بوا بطلة « عربة اسمها الرغبة » . فقد أحب ويليامز أن يمنح هؤلاء التعساء مأوى من الأهاوم لأن العالم قد سلبهم كل شىء على مستوى الواقع .

فى مسرحية « سيدة لوسيون رجل القبرة » تصبح مسز هاردويك مور أضحوكة سيدتها ومثار سخريتها . فهى تهزأ من ادعاءات المرأة الفقيرة ومن اختراعها لنبات برازيلى للمطاط تسبب فى تأخير دخلها وتعويقه إلى درجة كبيرة . ولا يوجد إلا زميل فى السكن يشتغل كاتبا ويقترب فى فقره من مسز هاردويك مور لكنه يطوى بين جوانحه من الخير ما يجعله يتفهم مأساة المرأة البائسة بحيث يقول : « ليست هناك أكاذيب سوى الأكاذيب التى تحشوها فى الفم يد الحاجة الغليظة القاسية » ويشرع فى مشاركتها أوهامها لأنها لم تعد تملك عالما سواها كى تعيش فيه .

ولكن يجب أن نذكر أنفسنا بأن الأضواء الكاشفة التى قدمها علم النفس فى مجال الشخصيات التى تعيش الوهم وتعانى الاحباط ، هى انجازات غير كافية كى تدب الحياة فى الشخصيات فوق المسرح . إن علم النفس يحلل حالات ولا يبتكر شخصيات . كذلك يجب ألا نسلم دائما بالفكرة القائلة بأن الشخصية المريضة الواهمة أكثر أهمية وامتاعا من الشخصية الصحيحة ، ذلك أن قيمة الشخصية تتمثل فى الدور الدرامى الذى تلعبه فى العمل الأدبى ،وليس لمجرد أنها حالة مرضية مثيرة للتساؤل وحب الاستطلاع .

ينطبق هذا المنهج على مسرح العبث الذى لعبت فيه عناصر الوهم والضياع ، اليأس والاحباط واللامعنى دورا حيويا فى تشكيل سماته الفكرية وملامحه الفنية . ففى هذا المسرح تحل الحركة النفسية والعالم الوهمى مكان مطابقة الشخصيات للواقع . فلا وجود للحدث

الواقعى والتسلسل السببى ، بل إن المأسوى يصير هزليا ، والهزلى مأسويا . إنه مسرح يجسد الوعى الحاد بالعبث والفراغ ، لا عن طريق المنطق الأرسطى بل عن طريق تجارب معزولة ، تتصل بأوهام النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة . المستعصية على الادراك . لذلك يستعين هذا المسرح بالايحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالأوهام والأحلام . يلجأ إلى وسائل فى صورة عبث منطقى كأن تخاطب الشخصيات زائرين غائبين وأصدقاء وهميين ، أو تتوجه بحديثها إلى الكراسى الخالية ، أو تثير ذكريات بين الواقع والوهم . وفى ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل فى أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع مجرد الادراك الواعى تماما .

لكن الوهم الأكبر يتجلى فى مأساة الحياةالبشرية عندما تواجه الهلاك طلبا للنجاة ، وتحطم نفسها بنفسها لتدعيم حريتها . وهذا مسلك عابث فقد جعل الانسان من نفسه سائلا ومجيبا ، ومتهما وقاضيا ، وظالما ومظلوما ، فهو يلعب دوره فى طبيعة تنكره وينكرها ، وإنكاره التام لها هو مواجهة العدم . وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة ، واستقلالا ذاتيا زائفا . ومع ذلك فإن هذه المعاناة المحمومة ترد الوعى إلى التفكير المعقول فى الواقع المحدود حتى يصبح أكثر تناغما مع الحاجة الانسانية .

فصول الجزء الثانى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٢١٧/١٩٨٨

ISBN٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٧ - ٢

تواصل « موسوعة الفكر الأدبى » فى هذا الجزء القاء الأضواء التحليلية والنقدية على العالم الفكرى عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون الفكرى بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . فالقضايا الفكرية عبر تاريخ الأدب الإنسانى تكاد تكون واحدة فى جوهرها ، لكن الاختلاف يكمن فى التنويعات وروح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها .... لخ .

وتهدف هذه الموسوعة إلى مساعدة القارىء على الإلمام بالدور الذى لعبته هذه القضايا الفكرية فى تشكيل الأعمال الأدبية التى تضمنتها والأسباب الكامنة وراء ظهورها فى عصر ، وأختفائها فى عصر آخر ، والخط البيانى الذى اتبعته من بلد لآخر .... الخ .

كذلك سعت الموسوعة إلى ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع القضية الفكرية الواحدة عبر عصور متتابعة ومن خلال أعمال أدبية فى لغات مختلفة ، مما يمكن القارىء من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل .

وهذا بدوره يفتح آفاقا جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للقضية الفكرية الواحدة ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره . وبذلك يجمع بين الأصالة والمعاصر ، بين المحلية والعالمية . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، لكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها وسط الآداب الإنسانية الأخرى .

مطابع الهيئة المصرية ال...

٣٦٠ قرشا